CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 275

MAYO 1973

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

275

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 275 (MAYO 1973)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

JULIO CORTAZAR: *La agarrada a patadas o el despertar de los monstruos o más sobre dados y ratitas o la respuesta del involuntario pero vehemente responsable: precisiones necesarias a Juan Carlos Curutchet, a Félix Grande y al pugilista del «Escarabajo de oro»* ... 223
FELIX GRANDE: *Nadando en las paredes* ... 230
MARIA EMBEITA: *Antonio Buero Vallejo: el teatro de la verdad* ... 243
ANTONIO CARREÑO: O fingidor y O fingido: *su significación estructural en Fernando Pessoa* ... 258
FERNANDO QUIÑONES: *Ben Jaqan* ... 270
JAIME BARYLKO: *Apariencias del absurdo* ... 275
CARLOS HUGO MAMONDE: *La mecánica del universo* ... 290
JORGE A. SANTANA: *El oportunista en la narrativa de Mariano Azuela* ... 297
SATURNINO ALVAREZ TURIENZO: *Encuentro de culturas en la Edad Media española* ... 331

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

PABLO A. LOPEZ-CAPESTANY: *Nuestro padre San Daniel: novela psicológica* ... 349
MARY CARMEN DE CELIS: *Los planteamientos lingüísticos de Acilu* ... 360
ROSARIO REXACH: *El hombre nuevo en la novela picaresca española* ... 367
RAUL CHAVARRI: *Notas sobre arte* ... 377
AUGUSTO MARTINEZ TORRES: *Un movimiento en espiral* ... 381
CELIA ZAPATA: *Ecos de Antonio Machado en Leopoldo Panero* ... 385

Sección bibliográfica:

MANUEL VILANOVA: *Moratín, un ilustrador cercano* ... 398
SANTIAGO G. NORIEGA: *Dos libros sobre Hegel* ... 401
JAIME SILES: *Alfonso Canales: Réquiem andaluz* ... 406
JUAN REGLA: *En torno a la formación del estado moderno* ... 408
JOSE BATLLO: *Manuel de Pedrolo: Juego sucio* ... 412
JORGE RODRIGUEZ PADRON: *Juan Cruz Ruiz y su «Crónica de la nada hecha pedazos»* ... 415

Ilustraciones de AUTE.



ARTE Y PENSAMIENTO

LA AGARRADA A PATADAS O EL DESPERTAR DE LOS MONSTRUOS O MAS SOBRE DADOS Y RATITAS O LA RESPUESTA DEL INVOLUNTARIO PERO VEHEMENTE RESPONSABLE: PRECISIONES NECESARIAS A JUAN CARLOS CURUTCHET, A FELIX GRANDE Y AL PUGILISTA DEL ESCARABAJO DE ORO

París, mayo de 1973

Infectos amigos:

César Bruto aconsejó en un dístico inmortal: Si a París vas en octubre / no dejes de ver el Louvre. *Por mi parte estoy penosamente obligado a decir:* Si a París volvés en mayo / ahí nomás te parte un rayo. *Rayo trífido, contra el cual no hay Benjamín Franklin que te proteja. De entrada Curutchet con un libro entero, de tapa a contratapa, sobre mi hobra. Segundo fúlmine: el gaucho Félix Grande con un elogio del susodicho exegeta. Ya groggy, el malvado noqueador Abelardo Castillo me remata con un cross de su coleóptero (número de agosto-septiembre de 1972) en el que publica un texto mío (del que se hablará* infra) *que por si fuera poco merece una cita integral por parte del guitarrero Grande en el elogio citado* supra, *lo que prueba entre otras cosas que dios los cría y ellos me planchan. Pero no multipliquemos los enemas, como dijo el sabio alemán después de su cuarta clase de español. Y ya dentro del dominio alemán, muramos como Goethe al grito de luz, más luz, por lo menos doscientos vatios; ya se verá que tengo fundados motivos para proferir este teutónico alalá del Walhalla.*

Si este texto se publica, lectores estupefactos se preguntarán por qué mezclo elementos más bien dispares. Porque soy sumamente astuto, señor, y como no tengo tiempo ni ganas de escribir tres cartas (sin hablar de su respectivo franqueo), procedo a un sincretismo que se justifica entre otras cosas porque los tres monstruos citados me caen con todo al mismo tiempo, lo que me da el derecho de juntarles la cabeza cual a hidra mefítica y sacármelos de encima con arreglo a las más claras enseñanzas del Hidaho Kamakura (El karate al alcance del pueblo, *lección 3, golpe* inji). *Aunque Kamakura, autor del siglo pasado, no aconseja empezar con Curutchet, yo lo barajo de entrada porque este pesado es el verdadero desencadenador del fato y los otros dos vienen a ser como segundos que en vez de permanecer fuera del ring según manda el marqués*

de Queensberry, se cuelan entre las sogas y tratan de darle una mano y si es posible varias y bien cerradas, enanos malditos. De manera que sin esperar la campana (los expertos habrán notado que del karate me pasé al box, cosa que entra en mis costumbres porque a menos de estar mal informado ni Firpo ni Monzón tienen nada de japoneses, y uno está con lo suyo al fin y al cabo aunque haya gente que opine lo contrario, pero esa es otra historia).

Entonces pasa que Juan Carlos Curutchet, cronopio argentino, ha escrito un libro majestuosamente titulado Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática *(Editora Nacional, Madrid, 1972. Esto debería figurar en nota al pie *, pero cada día me gustan menos los textos en los que a cada minuto hay que bajarse para leer alguna cosa, como una especie de* cunnilinguae *de la literatura, deleite que está muy bien e incluso extraordinariamente bien como preludio, pero cuya reiteración arroja serias dudas sobre, etcétera). Por supuesto no voy a convertirme en crítico de una crítica sobre mí mismo, máxime cuando Félix Grande se ha encargado ya de decir lo necesario; bástele saber a Curutchet que su libro me ha enseñado una cantidad de cosas, como nos ocurre a todos los escritores de buena voluntad cuando nos enfocan el microscopio en las zonas vitales o, como a él le gusta repetir citando una cita mía de Víctor Hugo, en el punto vélico donde convergen las fuerzas de los barcos ebrios. («Ahí se largó», murmura Calac. No, pibe, era solamente una pequeña demostración culterana para tenerlos a distancia).*

O sea que este Narciso se aleja de la fuente tentadora, sabiendo que Curutchet no necesita mirras ni perfumes de Arabia Saudita sobre su cabeza, y que en cambio agradecerá (I hope) que el sujeto de la acción le haga algunas rectificaciones útiles. Fíjense todos de paso cómo Narciso se las rebusca para hablar de él so pretexto de corregirle la plana a Curutchet (Polanco dixit). *Está bien, está bien, ya eran tres encima del cuadrado y encima suben los dos tártaros, jamás Kamakura previó una contingencia parecida, aquí haría falta una lanza de napalm o el famoso Grito de la Muerte descubierto por Hirosha Matsumoko y sólo escuchado por él en su primer ensayo fatal, puesto que el pobre ignoraba que el lugar elegido para la prueba tenía eco y que el grito le iba a salir por la culata, cosas del Japón medieval.*

Dejando de lado tanto kakemono, le voy a señalar a Curutchet algunas discrepancias de detalle, que según informes de Félix Grande harán su felicidad en la medida en que podrá escribir otro libro rectificando el anterior (es pura calumnia del gaucho Félix que también

* Si usted sigue leyendo, verá por qué no figura.

será debidamente rectificado más adelante, ya van a ver lo que es meterse conmigo en patota). Por razones de pura fiaca, voy hojeando el libro y ahí donde encuentro el pelo en la leche lo saco con pinza y lo agito espasmódicamente. Así, en la p. 17, no es exacto que todos los cuentos de Final del juego *sean anteriores a* Las armas secretas. *Si la edición argentina de 1964 recoge los de la pequeña edición mexicana de 1956, agrega muchos otros relatos escritos después de* Las armas *(por ejemplo,* El río, El ídolo de las Cícladas, No se culpe a nadie, Una flor amarilla, Sobremesa, Después del almuerzo). *En la p. 28 se afirma que* Las ménades *contiene una «ambigua referencia al vampirismo». La verdad es que se trata de canibalismo puro, mano: las mujeres se comen a los músicos, no hay tu tía. ¿Vos sabés que Buñuel pensó filmar un corto con ese cuento y que por desgracia se le cruzó el censor de turno? «Odio la música porque soy sordo», me dijo en París, «y esa será mi venganza». Lástima.*

P. 30: Se repite el error con respecto a la cronología de Final del juego. *Posteriormente hay otras referencias análogas que no recojo, pero señalándote que ese error falsea tu perspectiva, sobre todo al final de la p. 48, donde insistís en una secuencia inexacta.*

P. 39: Bueno, es el viejo problema coleridgiano de la «suspensión de la incredulidad» en la literatura fantástica. Vos no has querido suspenderla al punto de imaginar que, en Cartas de mamá, *el hermano muerto pueda llegar a vengarse por sí mismo, desde una dimensión innominable. Yo sí. Nunca creí que Luis se* convirtiera *en Nico, como subrayás. Pienso que siguió siendo Luis hasta el final, y que Nico llegó de alguna manera a París, puesto que también Laura lo vio, como lo prueba el diálogo final.*

P. 43: Lo mismo, en más grave. No es cierto que en Las armas secretas, *Pierre vuelva a París y viva «un desenlace imaginario» en el que viola a Michèle. Para mí (para el cuento, debería decir mejor) el alemán muerto termina por posesionarse totalmente de Pierre, y cuando éste vuelve a la casa de campo y entra en la habitación de Michèle, ha dejado de ser Pierre y el alemán puede cumplir su venganza; ya no se trata de violar a Michèle sino de estrangularla, cosa claramente dicha en el último pasaje.*

P. 109: Para los vampirólogos puede ser importante rectificar que en 62/Modelo para armar, *la* Basilisken Haus *de Viena no perteneció a la condesa Bathory, y no está en la Blutgasse. Es cierto que Juan asocia el basilisco que figura en el blasón de esa vieja casa con los restantes elementos que lo obsesionan, pero eso ocurre en el curso de un paseo nocturno por Viena y forma parte de las muchas «coagulaciones» que tan admirablemente muestra tu análisis.*

Aquí un paréntesis para saltar al texto que me enviaste sobre Todos los fuegos el fuego, *y que según Félix Grande formaría parte de la infinita serie de complementos y rectificaciones que te atribuye ese vihuelista maligno. La macana es que el error aquí denunciable no es tuyo sino de David Lagmanovich (éramos pocos y ahora hay otro que salta al cuadro, ustedes van a acabar conmigo). Curioso que un argentino como Lagmanovich no haya advertido que la tapa y la contratapa del libro no reproducen* la misma galería *como él imagina, sino las dos que sirven de* pasaje *al narrador: Pasaje Güemes en Buenos Aires, Galería Vivienne en París. Lo hice exprofeso, porque en el relato ambas tienen importancia capital, y gráficamente el lector que sostiene el libro en la mano está tendiendo una vez más un puente de vida entre las dos, repitiendo la clave del cuento sin saberlo precisamente. Qué lástima, che, que le arruinen a uno estos efectos tan delicados, vos decime un poco.*

Comunico al público y al clero que he llegado al final de mis menudencias rectificables, pero no de lo que verdaderamente cuenta para mí. Repito que no voy a hacer el elogio de las investigaciones de Curutchet, pero tengo el derecho y el gustazo de decirle que en varias oportunidades me hizo saltar hasta el techo con sus descubrimientos. Es sabida la ceguera del autor con respecto a su propia obra, sobre todo cuando maneja materias que vienen de inciertos territorios de sí mismo y de lo que lo rodea. Por ejemplo esta simple frase: «Todos los personajes de Bestiario *tienen algo en común: ninguno de ellos habita en su propia casa» (p. 84). Tampoco yo, en aquella época; me hicieron falta más de veinte años para sentirla de veras como mía en un terreno que va más allá de lo literario. Más vertiginoso es lo que se revela en las p. 98-9, donde Curutchet detalla una complejísima articulación que de entrada lleva a pensar en la Cábala y en cualquiera de los avatares de la magia numérica. Aquí, para mi maravillado asombro, me veo rebasado por algo que puede ser cierto pero que no entraba en mis intenciones conscientes. Claro que no es la primera vez que ocurre; hace unos meses alguien me envió desde los Estados Unidos una interpretación de raíz junguiana (con las previsibles concomitancias alquímicas) de* Omnibus, *un para mí inocente cuento de* Bestiario, *con respecto al cual existían ya explicaciones de tipo incluso político. Frente a enfoques de esta naturaleza no puedo sino inclinarme; en el fondo, ¿qué sé yo de mí mismo a la hora de obedecer a algo que me arrasa, que es mi íncubo, que bruscamente me obliga a escribir un cuento? Hay un tipo de crítica que tiende a rechazar este acatamiento mágico del acto creador, y*

sospecho que en algunos ficheros debo estar clasificado como fumista, como alguien que pretende borrar las huellas de una simple mecánica literaria en busca de un aura decorativamente metafísica. Curutchet no sólo no piensa eso sino que va mucho más allá del conocimiento que puedo tener yo mismo de mi trabajo. En el fragmento de Rayuela *en cuestión, mi recuerdo es simple: Escribí un diálogo entre Ronald y Etienne que hablaban de la Maga, y lo numeré de 1 a 7, para retroceder luego hasta 1. Mi idea era simple y bastante primaria; digamos más bien simétrica, pues veía la cosa como un avance del diálogo frente a una especie de espejo acústico (situado en el punto 7) que reflejaría decrecientemente el diálogo hasta su extinción-inicio. Así, el 1 del comienzo y el 1 del final dicen de hecho la misma cosa, reflejo que se repite en 2 y 2, etcétera. Aunque aparentemente Ronald y Etienne continúan el diálogo, la numeración regresiva indica que están reiterando lo ya dicho antes de llegar a la intersección con el espejo verbal. Véase ahora la interpretación de Curutchet, donde entran en juego sumas de cifras, el número de letras que forman los nombres de Ronald y de Etienne, la suma de ambos nombres, el número de letras del título del libro, y lo que resulta de sumar las cifras del capítulo 34 en el que el 142 se continúa. Se diría que todos los* sefirots *del cabalista me rodeaban para dictarme ese fragmento; y no seré yo quien lo niegue después de leer a Curutchet, pero entonces whisky doble, acatamiento, algo como un horror sagrado. ¿Dónde empieza y termina nuestra libertad? ¿*Qué *escribimos? ¿*Quién *escribe?*

(Por si fuera poco, Curutchet hace notar en la p. 109 que la designación de un vino alsaciano —Sylvaner—, donde deliberadamente un tal Juan que anda por 62/Modelo para armar *había descubierto dos de las sílabas que forman la palabra Transilvania, patria de vampiros, contiene también, invertidas, la fonética de* basil-*isco, animalito emblemático siempre presente en las constelaciones analógicas del libro. Para* mí, *primera noticia.*

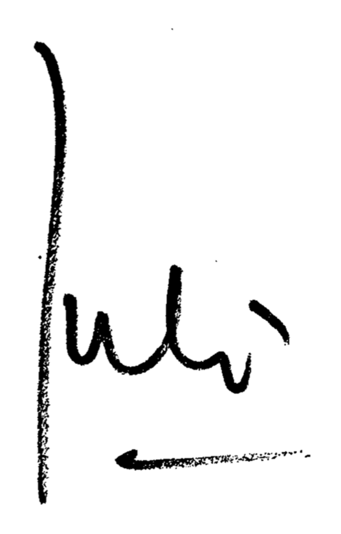
Y no se acaba ahí nomás, porque Curutchet tiene un diabólico acceso a claves que no me habían sido dadas diurnamente. En la p. 116 enlaza una serie de escenas cuyo nexo es una sábana que alguien sube para abrigar o cubrir a alguno de los personajes, sin hablar de que en la misma página la noción de estopa, *empleada por mí al filo de muy diversas escenas del libro, se aglutina inquietantemente; por si fuera poco, la p. 118 señala un gesto que acerca a una misma identidad a dos mujeres que jamás pensé en relacionar mientras escribía, y en la página siguiente la primera sílaba del nombre de Marrast induce inapelablemente a una explicación junguiana del*

episodio del naufragio en la laguna. Por todo eso, en pleno vértigo, no puede asombrarme demasiado que al estudiar Todos los fuegos el fuego, *Curutchet encuentre en la referencia (para mí inexplicable) de la menuda voz que dicta cifras por teléfono y que en mi texto asimilé a un mundo de hormigas minuciosas, algo así como una clave de los enlaces, de las galerías que hacen de las dos historias algo que cesa de ser paralelo. Sé que escribí el cuento sabiendo de alguna manera que esas dos historias eran la misma sin dejar de ser dos historias (principio poético de la lógica excluida), y de ahí el título del cuento; pero nada me decía entonces que alguien iba a encontrar otros puentes todavía más obvios para el impensable pasaje que iba desde la muerte de un remoto gladiador romano a la de una muchacha francesa del Barrio Latino, hormigas mediante. Sin hablar de la referencia final al sentido cabalístico y matemático del 8 como signo del infinito, que completa mi desconcierto y mi maravilla, dos reacciones en las que no está ausente el miedo.*

Digamos que se ha llegado al piadoso minuto de descanso, la esponja empapada en la cabeza y el frasco de sales que reaniman en el boxeador los reflejos necesarios para seguir. Todavía tengo ante mí a Félix Grande y a Abelardo Castillo, que han de mirarse sorprendidos porque nada les explica hasta ahora su coincidencia en este vistoso espectáculo. Me apresuraré a informarlos, aunque la lluvia de nombres que sigue tenderá más bien a que sus segundos arrojen la toalla sin esperar más. El gaucho Félix (El romance del dado y la ratita, *Cuadernos Hispanoamericanos, enero de 1973) escribe sobre el libro de Curutchet con un sentido del humor que yo, injusto de mí, creía casi inexistente en España y que me mueve a una humilde contricción, y en un momento dado se refiere a un texto mío que un supuesto primo también mío y llamado el Beto le habría pasado, texto que se apresura a reproducir en su totalidad. No tiene título, es brevísimo, excelente, y su protagonista es un dado. Como la casualidad hace bien las cosas, a mi llegada a París no sólo encontré esto sino un número de* El Escarabajo de Oro *(agosto-septiembre de 1972) en el que también figura dicho texto. Al presentarlo, Abelardo Castillo le pone un copete donde se dan las simplísimas explicaciones siguientes: a) El texto apareció en una revista de Rosario llamada* Lagrimal Trifulca; *b) La revista citada indica que lo recibieron por intermedio de Fassio, que para mí sólo puede ser Juan Esteban Fassio, autor de una célebre máquina para leer* Rayuela, *el cual lo habría cedido a Jaime Poniachnik, presumible director de la trifulca en cuestión; c) El tal Beto, mi primo según Félix, sería el puente entre*

una de las dos revistas y el inocente guitarrero madrileño que no perdió tiempo en incluirlo en su estudio.

Tiene algo de penoso que tantas precisiones y medios paréntesis sean propiamente al cuete, por la mera razón de que ese texto no es mío. Sí, viejos, han leído bien, qué le vachaché. Se trata de un pastiche muy inteligente y que celebro como fraternal homenaje a mi mundo de cronopios, pero no es del Julio. Se sabe que en su vejez le pidieron a Matisse que identificara un cuadrito sobre el cual había dudas, y que luego de mucho mirarlo les dijo a los expertos que era tan incapaz de reconocerlo como de negarlo. Yo también estoy viejo, pero si algo sé es que en un texto mío jamás ha figurado ni figurará la interjección «zácate», que me parece obscena y centroamericana. Heakí lo que pasa, don Abelardo, cuando se publican textos sin primero mandarle dos líneas al supuesto autor para que autorice al Escarabajo *a transportarlo sobre su kitinoso lomo. En cuanto a vos, Félix Grande, no tenés otra culpa que la de quererme tanto, cosa que por lo demás también sé de Abelardo, sin hablar del desencadenante de todas estas catástrofes bibliográficas, porque este jodido que nos ha metido a todos en el baile ya está camino de la ducha, lo han frotado con el linimento que perfuma los gimnasios, y nos espera en el café de la esquina para beber el vinito de la amistad, probablemente con nuevas y asombrosas explicaciones de mis cuentos y novelas; pero que no exagere (aquí seguro que ya somos tres contra él) porque la noche que empezó tan bien con milonga y esparcimiento va a terminar, como en las noticias de policía, con un contuso grave. No dirás que no te previnimos, Curutchet. Yo, incluso, con un gran abrazo en el que también caben Abelardo y Félix; cualquiera que entienda de boxeo sabe que tengo mucho* reach.



NADANDO EN LAS PAREDES

¡Oh! ¡Dios mío! ¡Qué ciegos somos cuando se trata de nuestra personalidad!

Abate M***

¿Dónde empieza y termina nuestra libertad? ¿Qué escribimos? ¿Quién escribe?

J. CORTAZAR

No debes, pues, permitir que esos sentimientos de aversión se eleven en tu corazón cuando recibes alguna injuria, ni siquiera quejarte en esas murmuraciones que tanto deseamos relatar cuando en algo se nos ofende, ni con ese ademán esquivo y de menosprecio que se afecta con los que nos causaron alguna ofensa. Tampoco debemos guardar en nuestro corazón el recuerdo de la injuria que recibimos. Lo que sí debemos hacer es procurar olvidarla, según nos lo aconseja el Espíritu Santo.

Abate M***

«¡Dios mío, Julio, pero si sabes latín!», fue mi primera y mayormente deslumbrada reflexión cuando leía esas precisiones que con moderada modestia titulas *La agarrada a patadas o más sobre dados y ratitas o la respuesta del involuntario pero vehemente responsable: precisiones necesarias a Juan Carlos Curutchet, a Félix Grande* y *al pugilista del Escarabajo de Oro.* Y no es que ahora vaya a maravillarme de que entre tus estudios dispongas de un saber del que no carecen los aprendices de notario —aunque la coincidencia, Julio, está muy lejos de llenarme de dicha—, sino que resulta impropio de la naturaleza de tu instrumentación poética el exhibir esa paraplejía verbal (o latín) que sin embargo mereció el elogio de doña Leonor Acevedo de Borges, como se verá: refiere Fernando Quiñones que doña Leonor afeaba un día en Jorge Luis Borges la decisión que desde hacía años éste mantenía de estudiar los misterios del habla inglesa antigua, o como lo denomina el mismo Borges, «el terco anglosajón». Doña Leonor, con educada negligencia, reprochaba a su hijo el empleo de tanta inteligencia y tanto tiempo en el estudio de una disciplina que, cier-

tamente, no parecía contar con más de seis u ocho partidarios en Buenos Aires, aparte de Bioyges mismo y alguna que otra rumorosa alumna del maestro. «Jorgy, por qué en lugar de esa antigualla [concluyó doña Leonor, dubitativa] no estudiás algo más de hoy, más práctico: latín, por ejemplo.» De manera que al saberte en posesión de esa cimitarra tan práctica (¡práctico tú, cronopio!) que con tanto denuedo manejan los más reputados escribientes, pero sobre todo al advertir que no tienes la doblez de ocultar un saber tan nefando, hube de quedar maravillado y como, verbigracia, en suspenso, o en fin, como lo expresan los hormiguitas del estilo, mudo-de-admiración: es decir, con la boca abierta.

Pero la piedrecita en el lago no había hecho más que caer, de tal forma que el círculo de deslumbramiento habría de ampliarse progresivamente y como si dijéramos al infinito al chocar con ese reproche, o repudio, o portazo, o proclamación de inocencia al fin y al cabo bien legítima, en que consiste ese gesto tuyo, Julio, de desenmascarar la procelosa paternidad de la no obstante conmovedora historia del raro dado que tenía las aristas redondeadas pero más viva que nunca su hermosa independencia. Y bueno, me dije, que es cosa que hago con frecuencia cuando estoy solo, resulta lícito que Julio restituya a su autor la paternidad enigmática de un texto que no es suyo y que incluso como atribuido tuvo tan breve cortazariana duración; y hasta puede que en ese gesto haya más sabiduría que rechazo, porque, ¿y si luego, al frenético paso de oca de los años, ocurriera que, ya bárbaramente encariñado con esa página adoptiva, de pronto ésta se larga con su verdadero padre, mediante abogados inclusive? ¿Y entonces? O bien, pudiera venir la madre, muy posiblemente soltera, ya que éstos son satánicos tiempos, y con el pretexto de la necesidad de un apellido para el nene pretendiera casarse con Julio, cosa para dejarlo despavorido, y no sólo por la existencia de Ugné sino porque como dijo Píndaro y recuerda Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* o en uno de los tomos de sus *memorias* y en página que no precisaré para no hurtar a los lectores el placer de la espeleología: «¡Maldito sea quien inventó el matrimonio, y el primero que se casó, y el segundo, y el tercero, y todos cuantos le imitaron!» Por todo lo cual es vociferantemente lógico que tú, Julio, renuncies públicamente a una paternidad en la que no has tenido parte (de las restantes precisiones de tu texto, las encaminadas a moderar la furia investigativa y la lectura entrelineada del célebre sabueso denominado Curutchet, no hablaré yo ni me compete; se dice que Curutchet posiblemente este año mis-

mo, por octubre, estará en disposición de enviarte unas precisiones a tus precisiones, y que ya ha prometido con sutil galantería no exceder de trescientas páginas *). Si de lo que me que quejo, Julio, no es de que esa precisión tuya sobre el dado de tu primo el Beto no sea lógica, sino precisamente de que uses de manera tan despiadada ese impermeable sinuosamente racista que llamamos la lógica, y que es tan usado por los administradores, escribanos, psiquíatras bienpensantes, lectores de Samaniego, suizos y otras temibles formas de la claudicación. Si lo que temo, Julio, es que habiendo tú manejado la lógica en un momento de ofuscación pueda llegar un día en que te compres un goniómetro. ¡Julio, te veo ya agrimensor o relojero y me dan ganas de llorar! Me asusta un Cortázar ordenado, primoroso, antialcohólico: «Los antialcohólicos [ha dicho Alfred Jarry] son enfermos dominados por ese veneno, el agua, tan disolvente y corrosivo que ha merecido ser escogido entre todas las substancias para las abluciones y coladas, y una gota del cual vertida en un líquido puro —la absenta, por ejemplo— lo enturbia para siempre». Que te eximas de la paternidad de la bella fábula del dado con forma de esfera pero con corazón de anarquista (como seguramente te eximirías de la de los lisiedros que te adjunto en cuanto amenazase atribuírtelos) es algo que no te censuro..., ¡pero que abras una investigación para descubrir al padre y que tras laboriosas deducciones lo señales triunfal y brutalmente, eso, Julio, delator, eso no tiene nombre!

¿O bien, esa perentoria devolución sería una prueba de respeto a la Identidad? Occidente se ha postrado ante la Identidad, el mundo que a sí mismo se da el apelativo de libre reza todas las noches a un dios espúreo que se llama Yo. Cortázar no hará eso, le dije a Paquita, no lo hará, tranquilízate, no lo hará: Cortázar sabe que «Un individuo [son palabras espléndidas de Nivaria Tejera] se compone de muchos desconocidos»; Cortázar no desconoce aquella profecía de Stevenson: «... el hombre no es solamente uno, sino que es realmente dos. Y digo dos porque al punto en que han llegado mis conocimientos no puedo pasar de esa cifra. Otros me seguirán, otros vendrán que me dejarán atrás en este mismo camino; y me arriesgo a aventurar que acabará por descubrirse que el hombre es una comunidad de individuos independientes, variados y contradictorios»; Cortázar, finalmente [excúsame la herudición, hermano, como yo te excusé el latín], ha leído con su corazón estas calientes líneas de Fernando Savater: «El compasivo se pregunta sin saberlo: ¿cómo es posible vivir sin ser yo?; Cioran nos

* Véase figura 1

recuerda que cada uno acabamos preguntándonos respecto al amigo que mejor conocemos: ¿cómo es que no se suicida? El sentido de ambos interrogantes es el mismo. La compasión nos revela, si sabemos interpretarla, el pasmoso secreto de nuestra propia duración: vivimos porque somos varios.» ¡Vivimos, Julio, porque somos Juan Esteban Fassio y Abelardo Castillo, y porque al mismo tiempo somos Julio Cortázar y el Beto, y también porque somos Horacio Martín y Fernando Savater y Ciorán, vivimos porque somos dado y boxeador y guitarrero y trompetista y porque somos César Bruto! Y si no fuésemos todo eso nos moriríamos de soledad. ¡Vivimos porque somos varios, por lo menos! Y si no ¿qué quiere decir *la Ciudad?* ¿Qué es el paredro? ¿Qué es. diosmío, el glíglico? No te preocupes, le dije a Paquita, tranquilízate. Ya verás cómo todos los paredros de Julio y sus gentes se le pondrán delante, mudos, con los ojos arrasados en lágrimas, y entonces Julio besará sus mejillas y todos juntos le escribirán a Fassio y a Martín una tarjeta jubilosa llena de amor, de certidumbre múltiple, de sol. Aquí deberías citar a la Biblia, me sugirió Paquita, el *Libro de Job,* por ejemplo *.

«Por ejemplo, Cortázar» —*deduce Horacio Martín en la carta con* que acompaña el envío de los lisiedros que reproduzco como anexo. «¿No es concebible que estos textos sean de Cortázar? Mi sospecha se ha consolidado al reflexionar sobre el lugar en que los encontré: el vientre de una muñeca solitaria, abandonada en un desván junto a una carpeta vacía de un disco de Coltrane, en una casa del número siete ¡de la plaza de Jules Denis! ¿No son demasiadas coincidencias? Yo siento, Félix, mucho amor por las coincidencias, como tú no ignoras; yo creo en la maravillosa carcajada algebraica del azar; pero sé muy bien que cuando las coincidencias se atraen entre sí y se ayuntan y gozan, nace una manera de verificación lateral a la que, creo, debemos llamar realidad, si no somos unos groseros. Y la realidad es que después de haber observado muy lentamente la muñeca tras una relectura de *62 Modelo para armar,* después de haber escuchado en la oscuridad de mi pensión una vez más esa música que Coltrane llamaba, con justicia, *Ascensión,* y después del hallazgo, del que ya te hablé en mi carta anterior, de un primoroso montón de sonetos cuyo autor enigmático apellidó *Presencia* y cuyo pie de imprenta data de 1938 (cifra cuyos números sumados dan, según me hizo observar con-

* Sin embargo, a quien me apetece mencionar bajo este vistoso asterisco es al poeta Eladio Cabañero, el cual, hace unos días, gloriosamente borracho en un coctel de la Feria del Libro, iba con su genial vaso en la mano por entre los grupos de hautores suplicándoles zalamero: «Ande, póngame en una nota a pie de página, que soy cojo...»

fidencialmente el sagaz Curutchet, *tres veces siete* [es sabido que el trébol es el emblema de la Trinidad, ¡y en cuanto al siete...!]), después de todo esto, Félix, ya apenas me queda alguna duda sobre la paternidad de los *Lisiedros.* Examínalos tú, e incluso, si te parece, consulta este asunto con el mismo Cortázar—aunque preveo que, públicamente si no en privado, se negaría a aceptarse padre de esos textos, ya que tal anonimato debe formar parte de algún misterioso propósito que parece articularse no sólo en el hecho de escribirlos *y abandonarlos, sino también en el hecho de haberlos depositado en lugar tan significativo* o por lo menos tan equívoco como es un vientre de muñeca (Muñeca: mujer/representación/muerte/reducción/feto/juego/metáfora de Sodoma y Gomorra. Cf. Curutchet: *Breves consideraciones en torno a la reputación).* En fin, yo cumplo con mandarte esas páginas y tú decidirás lo que conviene hacer con ellas. En cuanto a mí, no des *a nadie* mi dirección, toda vez que un padre celoso y armado de soberbio garrote anda buscando mis espaldas y no para poner en ellas una capa de linimento Sloan sino estotra más dura carga: palos o matrimonio. Siempre tu amigo, *Horacio Martín*».

Lo creí, Julio, yo lo creí a Horacio; creí en sus deducciones, en su buena fe y casi en el análisis de estilo que trabajosamente elabora en su carta. Yo lo creí y estaba a punto de escribirte portando los lisiedros cuando cayeron sobre mi inocencia tus aclaraciones sobre el dado desobediente, cubriéndome de confusión: dejándome sorprendido, o más exactamente, estupefacto *. Primero, me sorprendió que una página tan memorable y ácrata no fuese tuya. Luego, no comprendí tu desdén por la palabra *zácate,* tan hermosa. Más tarde, supuse —sin entusiasmo— que en un instante de debilidad habías resuelto ver en el espejo únicamente el rostro tuyo, en lugar de la multitud y la nada. Después, me sorprendió la grandeza del clandestino autor del dado * *

* Sobre la distinción entre esas aproximaciones al anonadamiento hay un ejemplo impar. El autor de un diccionario inglés, en el momento de verificar la entera piel de su gentil doncella, advierte que se ha abierto la puerta y que desconcertada y prematura ha aparecido su esposa, la cual exclama: «¡Querido!... Estoy sorprendida...» «El sorprendido soy yo —asevera, minucioso, el desventurado—: tú estás estupefacta.»

** Quiero compartir con el lector el disfrute de esa grandeza. El tan mentado dado inobediente, magistralmente dice: «Ese era un dado egocéntrico. Cayera como cayera, siempre caía de cara, y con la misma sonrisa entonaba: soy yo, soy yo. Le hacíamos las mil y una al pobre dado: lo lanzábamos desde el balcón, adentro del plato de sopa, o justo antes que se sentara tía Albertina (105 kilos) lo poníamos sobre el banco. Los insultos de tía no nos incumbían, se los cargábamos al dado. Pero igual, volviamos a arrojarlo y zácate, caía de cara y dale cantar: soy yo, soy yo, soy yo. Una vez al Beto se le ocurrió limarle las aristas. Estuvimos como dos días sin parar hasta que quedó hecho una bolita. Vamos a ver si ahora *cantás, dijo el Beto, y lo lanzó sobre las baldosas del patio.* Apenas tocó el suelo, el dado empezó a decir: puta que te parió, puta que te parió. Y continuó rodando sin parar y meta cantar: puta que te parió, puta que te parió, puta que te parió...»

al renunciar a una porción de gloria. Y finalmente, Julio, he logrado entenderlo todo: tu desdén y tu súbita fijación en el Yo eran meras simulaciones: que encubrían a tu modestia atroz. Lo demás fue sencillo. Se trataba de recordar a Lovecraft: en el primer tercio del siglo, algunos admirados amigos del narrador oscuro comenzaron a aportar temas, imágenes, horrores, para el bestiario del maestro. Le sugirieron lecturas, nombres de dioses, culturas apagadas, rasgos para los Primordiales, en un afán de colaboración que se les convirtió en destino. Frank Belknap Long imaginó los espantosos Perros de Tíndalos. Clark Ashton Smith concibió al dios Ubbo-Sathla, «fuente de toda vida terrena», y al que más tarde Derleth convirtió en el Padre de los Primigenios. Derleth y Schorer perfilaron los Dioses Arquetípicos, enemigos de los Primordiales. Wandrei y Belknap aportaron a la enfebrecida tarea común algunos elementos de *science-fiction* y convencieron al maestro de la utilidad de no desconocer lo más tenso de esa literatura. Era el homenaje de unos deslumbrados, y a su afán se le llamó más tarde, en las historias de la Literatura, «El Círculo de Lovecraft». Te imaginé pensándote como centro de otro Círculo en embrión, y temiendo esa situación central privilegiada, y rechazándola, ofuscado por la modestia. ¡Y todavía ignorabas que también Horacio Martín se agregaba a ese entrañable acoso; que en su perplejo exilio Horacio descansaba inventando unas bestias que luego atribuiría a Cortázar, como señal de adhesión y de gratitud! ¡Y todavía ignorabas que Fassio y Martín no son más que pioneros de una muy vasta caravana de páginas que desde el futuro avanza misteriosa hacia ti! ¡Y qué será de ti!

Releo esta carta, Julio, y me demoro especialmente en las dos citas iniciales y en mi presurosa agresión a la cultura de la Identidad. Me pregunto contigo qué escribimos y quién lo escribe, dónde empieza y termina nuestro acto, qué nos dice el espejo, qué tumulto o qué inopinada armonía pulula al otro lado del azogue; me pregunto qué es todo esto, las preguntas y el universo, el Círculo de Lovecraft y la historia de las culturas, el aletazo de la ambigüedad y la dictadura del Yo. Y siento una especie de miedo triste y cínico como el de Samuel Beckett en aquel luminoso párrafo: «Cuando pienso, no, no va bien, cuando vienen los que me han conocido, incluso los que me conocen aún, de vista por supuesto, o de olfato, cuando lo pienso es como, como si, qué, ya no sé, no tenía que haber empezado». ¿No tenía que haber empezado? Porque ahora, Julio, me he perdido. Me he restregado con la imaginación y he descubierto lo que había en el fondo de unas antiguas líneas de Breton: «... la imaginación ya no es esa

hermanita abstracta que salta a la cuerda en un jardín; la habéis sentado en vuestras rodillas y habéis leído en sus ojos vuestra perdición.» Y me siento perdido: de repente, tampoco estoy seguro de que el autor de los lisiedros sea Horacio Martín: ¿y si de verdad los encontró en una place de Jules Denis que existe o que habrá de existir en París? ¿Y si esa muñeca, esa carpeta vacía de un disco, ese saxo, ese vientre...? Y de pronto una duda excesiva me hace recorrer otra vez el texto de tus precisiones al dado y todo eso, y ya no puedo estar absolutamente seguro de que lo haya escrito un hombre al que yo conozco (¿lo conozco?, ¿a quién?) y que se llama Julio Cortázar (¿Julio qué? ¿CortáZAR, TAROCzar, CORAZArt, ROCAzart, RAZAtroc, CortAZAR?), y empiezo a andar errabundo por ese texto tuyo(?) y por esos lisiedros de quién(?), y un trago de ambigüedad, tal vez amargo como las medicinas, se me mete en la boca buscándome la sangre para disolverme mi nombre, y me pregunto qué nos va a suceder al despertar o al soñar o al dormir o al velar, y voy creyendo ver una extraña luz muy lejana conforme se deslíen mis rasgos y al espejo se le cae el azogue y se vuelve más grande y submarino, y toco las paredes ya no para saber que existo y que yo soy opaco y que estoy en mi casa sino para corroborar que las paredes se están volviendo blandas como otra luz, y echo a nadar hacia esa cosa que estoy llamando luz pero que no carece de sombra y que es algo semejante a la muerte y también a la vida, y noto cómo el tiempo parece rodar igual que un viejo sombrero desprendido que está rodando por mis pies, y una brisa como inmortal me lame mi cabeza desnuda, y nado ya no sé por dónde ni hacia cuándo ni desde qué, pero lleno de júbilo y terror y de tristeza y de felicidad y riendo y llorando: como los libros de Julio Cortázar, o quien quiera que sea, sea lo que sea, como sea, nadando por las paredes hacia no sé qué realidad que espera llorando como una indecible mujer mi llegada o mi vuelta y mi beso en la boca llena y lleno de nombres, de poemas, de paredes, de paredros, de natación, de natación, de natación!

FÉLIX

(ANEXO)

LISIEDROS

Espezioología preliminar. 1984 *

«Entre nosotros no hay camellos, pero es un animal lo suficientemente popular para que nos interesemos por sus costumbres (...) Tras largos años de investigaciones, ya no puede dudarse en absoluto de la migración de las aves (...) ¿Existirán en realidad monstruos marinos? (...) Búhos, lechuzas y demás aves nocturnas suelen calificarse con el título de 'señores de la noche', y se lo tienen bien ganado (...) Hay un insecto, y todos lo conocemos muy bien, que come casas.»

FRANCISCO DE ROSSON: Lo que pasa es que el rinoceronte es sordo. *Monte Avila Editores. Colección científica. Caracas, 1972.*

BABOSA MARSUPIAL MOTEADA: Inocentemente próxima al Ave del Paraíso, se le atribuyen poderes especiales en la fermentación del gas rotativo, si bien jamás sus motas fueron trapezoidales, como las del Cefalosoma simple. *Transporta en su albo lomo sus residuos de involución y distribuye minuciosamente entre sus crías despojos pitagóricos. Al amanecer, al contrario que el* Gonococosaurio, *produce el celebérrimo «Bienestar marsupiálico», tan ambicionado por los suicidas, aunque indigno de abuso. Esta* Babosa *es lenta, acrítica y cantonalista, aunque ya no de tono malva. Se desconoce el origen de la frase con que cuando la atacan se defiende: ¡Qué es mi nada —chilla horrendamente la* Babosa marsupial— *ante el estupor que os espera!*

* Con fecha 1984 en pie de imprenta, aparece un riguroso estudio en el que se inicia la clasificación de las diversas especies habitantes de nuestro planeta a partir de la Gloriosa Confrontación del Cobalto. Guía insustituible para investigaciones ulteriores, el volumen está dedicado por el equipo de zoólogos que han efectuado la redacción a Mr. George Orwell, escritor de la antigüedad y, según abundantes comentaristas, fundador de una escuela literaria que se denominó *Realismo.* Seleccionamos para nuestros lectores algunas de las páginas del mencionado texto científico, en exclusiva de nuestro semanario. En páginas finales aparecen, como de costumbre, nuestra «Guía práctica para la conservación de la piel» y la «Sección de cocina» (hoy: «Sepa todo sobre los embutidos»), así como una completa relación de las comisarías de guardia durante la presente semana. En cuanto al volumen al que pertenecen las páginas siguientes, el lector a quien interese puede adquirirlo en la Librería Central del Estado, calle de Lovecraft, número 1.

CEFALOSOMA SIMPLE: A diferencia del Cefalosoma compuesto, *carece de gametos ingurgitados ¡e incluso de bacteria poliédrica! Según Manuel Herrero, este cefaleóptero cruzado desciende del ponderado batracio de las pampas y, como él, coexiste enquistado en alcores y otros aún más edulcorados escondrijos, y sobrenada por entre la adustez del berrueco —siempre que el berrueco esté en celo—. Los cachorros nacen entretejidos al lino del Afganistán y de aquí el alto precio de sus alfombras. No es dado al incesto y únicamente ataca ante el ronquido de los androgeometrazoides, siempre que sean estásicos o de color siena.*

SARRACENU PENTAGÓNICO: Mamífero ahistórico, sumamente irritable ante los colores tostados. Rey de la selva en la antigüedad, hoy se extenúa vocinglero entre la memoria de sus alfanges, inclinando la testa y enrollando su rabo a manera de capitulación. Ferozmente organizativo, aún se teme que este mamífero se reúna en manadas y ataque con su cuerna metálica al grito de «¡Kipling para todos!». La hembra, fea de medio cuerpo y del otro medio postdiluviana, ataca al macho que jamás la sacia y hova risueña y orgullosa. La cría o becerro es presuntuosa y moteada, se alimenta de becas y alcanza una alzada estimable. Breve es el plazo entre la pubertad y la impotencia del Sarracenu pentagónico *—ha dicho Qüinnxei, el famoso zoólogo—. Con inconcebible alquimia, este mamífero siembra rencor y cosecha petróleo, amianto, cobre, quincalla y tela marinera, alimentos básicos para la procelosa barbarie de su glándula hepática. No agrede únicamente de noche, como indocumentados estudiosos han difundido de forma hercúlea, pero falaz. Su graznido es pajizo. Fauce fuera de lo común, indecible.*

GONOCOCOSAURIO: Mamífero de voz dulcísima que se alimenta de perífrasis superpuestas y de interjecciones al baño de maría: no tolera ningún otro alimento. Refiere el astrónomo Alberto Porlan que en las noches de aurora boreal el Gonococosaurio *canta de forma estereofónica, inundando, más o menos, el mundo. La hembra, ocelada, se enturbia en el estío, destilada, al cuatro por ciento.*

NUMANTE: Mamífero bajito y con aspecto de yogurt, que considera que no ha cubierto todas las hembras que supone que necesita; empero es un temible adorador de Himén. Se siente abruptamente orgulloso de un bicho cornudo y sanfermínico al que no obstante asesina de seis en seis. Grazna sin cese y a pleno pulmón. Permuta pan-

deretas por aplausos bobalicones y se alimenta de altos destinos, sangüichs de gannon, autoexportaciones y grandilocuente aceite frito. Su libro religioso llámase «Refranero». La hembra ovula pero rara vez a distancia. Cada miembro de esta especie dispone de una prisión para espermatozoides, a los cuales es fama que algunos Numante *condenan a cadena perpetua. Peculiarmente cartesiano, todo lo contradice, pero contrasta el parecer. En cambio, liba. Sufre de recios dolores en la patria. Confraterniza al grito de «¡Menos sesenta y nueve y más noventa y ocho!». Los flamencos no comen.*

GALLOTÁN CORNUCOIDE: Híbrido infrecuente. El macho tiene cuernos en forma de suposición. Es tan silvestre que eructa y fluctúa, y suele sobrevenir deglutiendo ranúnculos previos, de los cuales es ávido hasta la impertinencia. Fácilmente domesticable, es muy cordial con los zoopencos. Es absolutamente falso el rumor de que usa polainas.

•

La única
alternativa es que
los buenos exterminen
a los malos y los malos a los
buenos. La empresa no parece dema-
siado difícil ni improbable si se considera
que, en nuestra opinión, nosotros somos
los buenos y ellos los malos, y en
su opinión, los buenos son
ellos y los malos
nosotros
(Ronald D. Laing)

•

HOMO CUBICO: Mamífero plagiario, adorador de Sisifo. Como antiguas castas porcinas, únicamente engorda en dirección al sacrificio. Su aborrecimiento por el Homo esférico *es vasto y metálico. Sus ídolos son Fichte y los espacios cóncavos. Voluminoso, es un voraz agrimensor. Le encanta presenciar el fuego y abonar tributo a quien odia. Se deja conducir mansamente, pero se resiste a la cruza. Puede alimentarse durante decenios con las segregaciones de su propio fervor.*

*Está superdotado para la fabricación de himnos y la abolición de fronteras. Al declinar la historia, se siente melancólico *. El* Homo cúbico *—llamado también* Homo Fénix *por algunos bautistas— es rapado y mandibular. La persistencia de su color pardo y sus incesantes promesas de metamorfosis mantienen desazonado el interés de los zoológos. Nace dentado, suda virutas de reconstrucción y jamás muere antes de fracasar. El* Homo xiónico *lo sume en honda algarabía. Según Borges, a propósito del* Ave Fénix, *«Heródoto menciona un huevo, y Plinio, un gusano, pero Claudiano, a fines del siglo IV, ya versifica un pájaro inmortal».*

RINOCÉFALO TRASCENDENTE: Animal súbito y metasociológico con caracteres primarios y claramente fenomenoides. Según las églogas, alimenta a sus pechos a los linfoideólogos, y Kant habla de él como de su propia placenta. No puede asegurarse que fuera intuido por Heidegger en forma de asterisco, puesto que ni es felino ni carece de adrenalina. Tolera escasamente las contracciones peristálticas y, sin embargo, es insaciablemente hervíboro. Jamás reconoció ser pícnico y maloliente. Pero se mueve.

GLÚTEO BRITANICULU: Imperiosamente tranquilo, este mamífero es experto en síntesis, diéresis y fórmulas matrimoniales. Celoso y complaciente, cuando no puede más revienta. Simultáneamente camaraderoide y aristocrático, cada miembro de esta especie ostenta su propio club. Deglute energías continentales en rapidísimas diseminaciones y es genial en la fabricación de paciencia —que exporta a otras especies—. Expulsa flemas aisladas y muerde a su vecino de modo inmemorial. Se ignora si enjaulado es pacífico. Muy fraterno, no ama únicamente su suelo. No se rasca donde le pica y ha creado dos universidades que a su vez, unidas, han creado una regata memorable. Asevera Breton: «Se cuenta que Turenne se desmayaba al ver un ratón. El poder de este ratón, que no es despreciable, no basta para explicar el genio de Turenne.» Es cierto.

RINOSIMIO INTRATOMISTA: Extraño hervíboro metodológico, producto de la cruza del Morueco pensante *de motas cintadas y el* Rinocromado *de los mares del Sur. Se nutre de cartílagos, feldespato, hegemonías y hormigas azules. Para evitar la despoblación ostenta bubones amarillos —sólo en verano—. Empero, la hembra se subsume. El macho es muy atento con los leucocitos, pero ruge a la vista de*

* Véase figura 2.

diplococos. Este Rinosimio *es muy poco apacible ante la estratosfera de percusión; por qué, es un misterio.*

PRINCIPIÓN: Incoloro, inodoro e insípido, y, sin embargo, muy envidiado por los perseguidos políticos. Especie pigmea situada al sur del Homogalius *y al norte del* Numante*. En lugar bien visible, a la entrada de su cuquera, ostenta el lema de familia: «Bienaventurados los justos, porque a ellos ni les falta ni les sobra.»*

CULTICÉPALO BOVINOIDE: Metazoo culticelado en hexámetros, famoso por sus alusiones mitológicas y sus citas yámbicas. El orógrafo Juancho Armas afirma que el Culticépalo *habita en las altas zonas del infrecuente condicionado y que únicamente la pasión consigue irritarlo de modo vespertino. La hembra mantiene relación simbiótica con los más indigestos estrambotes y alimenta a las crías anómalas con bárbaras octavas reales. Se cree que hova por entre fórmulas alquímicas y ni la afrenta dorada consigue su transfiguración. Sus bacilos susurran de manera inmortal.*

HOMO ESFÉRICO: Glotón en caviar y otrora mesiánico, hoy reside parasitariamente aferrado a las patas de los buró. Los zoólogos distinguen la especie, propiamente dicha, de sus guardianes o peritos en salvación. Estos, en forma de antorcha sagrada, proclaman disponer de todo excepto incertidumbre. Eminentemente quinquenal y estepario, ante el Homorevisa *se transfigura todo él en dedo índice y agita una octava atonal en forma de bandera o escritura, rugiendo de contrariedad. Hay controversia sobre si sus orificios salivares destilan sacrificio o excomunión. Se toca con astracán y es experto en oratoria y competiciones de velocidad tras el éter, reloj en mano. Le place concentrar. Lo sabe todo y hova entre telones. Si es fama que el* Numante *duerme con las manos en sus propiedades pudendas, asimismo sobrevive el rumor de que el* Guardiam esférico *resulta poco confiado. A causa de su enclave geológico, se sorbe la nariz, pero decreta formas y maneras. Prestidigitador e irrefutable, aparece en la sopa. Sistemáticamente estreñido, efectúa sistemáticas purgas.*

ASNO DE TRES PATAS: Dice Zarathustra: «Del asno de tres patas se refiere que está en la mitad del océano y que tres es el número de sus cascos y seis el de sus ojos y nueve el de sus bocas y dos el de sus orejas y uno su cuerno. Su pelaje es blanco, su alimento es espiritual y todo él es justo. Y dos de los seis ojos están en el lugar

de los ojos y dos en la punta de la cabeza y dos en la cerviz; con la penetración de los seis ojos rinde y destruye. De las nueve bocas, tres están en la cabeza y tres en la cerviz y tres adentro de los hijares. Cada casco, puesto en el suelo, cubre el lugar de una majada de mil ovejas. En cuanto a las orejas, son capaces de abarcar a Mazandarán [provincia del norte de Persia].» Zarathustra, en su bárbaro Tratado de Política Internacional *(el* Bundahish), *que Alejandro de Macedonia omitió quemar en Persépolis, concluye su piadosa descripción del* Asno de tres patas *con este ya famoso eufemismo: «El cuerno es como de oro y hueco y le han crecido mil ramificaciones. Con este cuerno vencerá, y disipará todas las corrupciones de los malvados.» Amén.*

HORACIO MARTIN?

Por la edición:

FELIX GRANDE
Calle Alenza, 8
MADRID

ANTONIO BUERO VALLEJO: EL TEATRO DE LA VERDAD

Antonio Buero Vallejo (1916) se revela como dramaturgo de talento en su primera obra estrenada, *Historia de una escalera* (1949) (1), premio nacional y rotundo éxito. Es *Historia,* dentro de la aguda crisis teatral (2) de la posguerra española, la reacción a un teatro convencional anodino; marca el comienzo del teatro realista, crítico, dialéctico, al que seguirán las obras de Sastre, Muñiz y Olmo (3).

Interesa estudiar como el primer drama de Buero —y todavía su mejor drama— se construye en torno al problema que estructura toda su producción posterior: *La verdad.* El análisis de *Historia* es esencial como punto de partida de la trayectoria artística del autor. Su teatro presenta el drama cotidiano del hombre, sus ilusiones y sus desengaños, y su aspiración a una felicidad inaccesible; pero es sobre todo el drama de la revelación de la verdad íntima, recóndita y secreta para uno mismo.

En *Historia* la acción avanza en el doble carril del engaño-desengaño; la juventud discurriendo en el engaño; la edad madura y la vejez, aleccionadas por la amarga experiencia, en el desengaño. La vida humana en su angustioso ciclo gira constante e inexorable. La muerte, término al dolor de la existencia, es el destino último ineludible.

(1) Constamos la fecha del estreno de la obra. Nuestro estudio incluye solamente las obras estrenadas en España. Excluimos, por tanto, *El terror inmóvil* (fragmentos de una tragedia irrepresentable) (1949); *La doble historia del doctor Valmy* (1964); *Mito* (libro para una ópera) (1967).

(2) Juan Rodríguez Castellano: «Un nuevo comediógrafo: Antonio Buero Vallejo», *Hispania,* XXXVII (1954), pp. 17-25; del mismo autor, «Los premios nacionales», *Hispania,* XXXVIII (1955), pp. 291-293; Cyrus C. De Coster, «The Theatrical Season in Madrid, 1954-1955», *Hispania,* XXXIX (1956), pp. 182-185. Véase sobre la crisis del teatro español: Edwin J. Webber, «The Problem of the Spanish Theater Today», en *Ibid.,* pp. 63-67; M. L. Rodríguez, «El drama español contemporáneo», *Indice* (abril 1957), p. 12; J. R. Castellano, «Estado actual del teatro español», *Hispania,* XLI (1958), pp. 431-435; A. Wilson Server, «Notes on the Contemporary Drama in Spain», *Ibid.,* XLII (1959), pp. 56-62; J. Campmany, «Exequias de un año teatral», *Indice* (mayo 1956), p. 14.

(3) D. Pérez Minik: *Debates sobre el teatro español contemporáneo* (Santa Cruz de Tenerife, 1953), pp. 283-284; del mismo autor, «Itinerario patético de una generación de dramaturgos españoles», *Insula,* núms. 224-225 (1965), pp. 3-30; Guillermo de Torre, «Dos dramas fronterizos», *Indice* (febrero 1957), p. 21.

Hay que distinguir en *Historia* su orden cronológico interno, del puramente mecánico externo. En el segundo acto, Fernando y Elvira, con su hijo en brazos, suben la escalera apenas el féretro del señor Gregorio acaba de descender por ella: es el comienzo y el final del ciclo humano, nacimiento y muerte; la vida que empieza en contraste con la que termina. En el tercer acto, Manolín, fumando a hurtadillas en el descansillo, es la repetición de ese ayer a que Fernando alude con nostalgia en el acto primero: «Ayer éramos tu [Urbano] y yo dos críos que veníamos a fumar aquí a escondidas los primeros pitillos» [107] (4). Los jóvenes del primer acto serán en el tercero lo que sus padres son ahora; los hijos de los jóvenes de hace treinta años, ocupan el lugar y tienen las esperanzas de aquéllos.

Los personajes inconscientes de la repetición angustiosa de la existencia pueden, sin embargo, reconocer en los muchachos de hoy, los jóvenes de hace treinta años. Carmina ve en Fernando, hijo, al antiguo novio; Urbano, al antiguo rival.

Dentro del transcurso incesante del tiempo, las cosas se repiten con reiteración obsesiva. Doña Asunción tiene todos los meses «la misma historia» para el cobrador, que también todos los meses presenta la misma factura de la luz. Fernando cuenta a Urbano «lo de siempre». Generosa da igual respuesta cuando le preguntan por su marido:

> [Está] Muy disgustado... Como lo retiran por la edad... Y es lo que él dice: ¿De qué sirve que un hombre se deje los huesos conduciendo un tranvía durante cincuenta años si luego le ponen en la calle? [111, 115].

En el último acto, la pregunta de Paca, ya una anciana decrépita, «contrasta con la fuerza de una pregunta igual hecha veinte años antes» [142]. En cada acto tiene lugar una declaración de amor con las mismas palabras. En el primero, de Fernando a Carmina; en el segundo, de Urbano a Carmina. En el tercero, de Fernando, hijo, a Carmina, hija. Cuando Urbano pide a Carmina que sea su mujer accede ésta «traspasada por el recuerdo de un momento semejante» [125].

Todos los días los personajes suben y bajan en acto idéntico la escalera: todo lo que sucede es «viejo». Frases y acontecimientos son ecos de un pasado idéntico. Las voces son nostalgias vivas que vienen pertinaces del otro lado del tiempo, donde todo está decidido desde siempre. Las disyuntivas son ilusorias.

---

(4) El número entre paréntesis corresponde a la página de la cita en *Teatro español 1949-1950* (Madrid, 1951).

La felicidad es inaccesible, y tan desdichados los que logran unirse al ser que aman (Elvira a Fernando, Urbano a Carmina, Rosa a Pepe), como los que malogran sus ilusiones (Fernando y Carmina).

El desengaño es desmoralizador y lento; brota del doloroso descubrimiento de la *verdad íntima.* Para Fernando la elección entre Elvira y Carmina representa su conflicto interior: Casarse con la mujer elegida es en un nivel profundo la liberación del ambiente, la afirmación de su libertad individual inalienable. Fernando opta por la solución fácil: la boda ventajosa materialmente, porque carece de fuerza moral. Descubre su afinidad con Pepe, que vive a cuenta de las mujeres: «Has sido [Fernando] un cazador de dotes. En el fondo igual que Pepe. ¡Peor! ¡Porque tú has sabido nadar y guardar la ropa!» [145]. Rosa se entregó a la concuspicencia de Pepe por rebeldía, y Elvira, egoísta y dura, buscó obstinadamente en Fernando una dicha banal. Urbano es un pusilánime y Carmina carece de generosidad de corazón.

La acción avanza a la revelación de sus llagas espirituales en la feroz riña última. Estallan violentos el rencor y la amargura contenidos durante tantos años. Se desenmascaran los personajes, y aparecen por primera vez como verdaderamente son: vencidos, desvinculados en el vacío, sin posible comunicación en el irreparable silencio que definitivamente se ha instalado entre ellos, olvidados en un pliegue del tiempo en su mortalidad ineludible; angustiados en temerosa desconfianza en su ineficacia manifiesta de vivir; seres vulgares, atados a las circunstancias de sus existencias enormemente vulgares, se miran desde la enorme distancia que los separa.

Es su verdad la que rehúsan ver el sacerdote, el fariseo, el escriba y el saduceo de *Las palabras en la arena* (1949): «Hypocrites et égoïstes ils se refugient derrière la pretection des convenances et des valeurs officielles. Complaisants envers eux-mêmes, ils manquent de la plus élémentaire bonté a l'egard des autres... Ces quatres personnages son aussi l'illustration de l'abîme qui sépare la vérité officielle de celle que voit le Christ, de la vérité profonde que peut atteindre celui qui 'regarde au coeur', celui qui sais découvrir sous les apparences le fond de la nature humaine.» (5).

Ignacio, *En la ardiente oscuridad* (1950), lleva al centro de los ciegos la lucha interior que el hombre libra por la verdad: «... vosotros sois demasiado pacíficos, demasiado insinceros, demasiado fríos... Yo os voy a traer la guerra y no la paz» (6). La pretendida dicha de los

(5) Jean-Paul Borel: *Théatre de l'impossible* (Neuchâtel, 1963), p. 158.

(6) *Teatro español 1950-1951* (Madrid, 1952), p. 121. Véase Marc Bernard, «L'ardente obscurité», *Les Nouvelles Litteraires* (París), núm. 1.579 (diciembre 5, 1957), p. 14; J. Corrales Egea, «Algo sobre el 'Goncourt' y más sobre el teatro», *Insula*, núm. 135 (1958), p. 5.

ciegos es hondo temor a reconocerse lo que irremediablemente son: moradores del espantoso ámbito de las tinieblas y la desesperación. Pero deben los ciegos enfrentarse con su angustiosa verdad, porque sólo de la verdad brota la hombría moral, lo único que puede liberarlos de su triste condición.

En *La tejedora de sueños* (1952), presenta Buero una original versión del mito clásico de Penélope: la esposa fiel al esposo ausente, que se burla con una estratagema de sus pretendientes.

En la versión de Buero a Penélope no la sostiene su virtud, sino el engañoso espejismo de sus ilusiones; la motivación de su aparente conducta ejemplar no es el amor conyugal; es el temor de que los rivales destruyan a Ansino lo que le impide entregarse a él. No es acto virtuoso su tejer y destejer el lienzo; es el pretexto para abandonar la vigilancia de ganados y viñas; mantiene con gusto la corte de pretendientes que arruinan el patrimonio para satisfacer su necia vanidad y emular a Helena, a quien, sin confesárselo, admira y envidia; se resiste con rígida obstinación a reconocer que enevejece, y sus pretendientes van tras las riquezas de la corona. Por su parte, Ulises ha perdido toda capacidad de amor y de fe; se presenta disfrazado de mendigo, no por prudencia, sino por cobardía (7); se propone conquistar palacio y esposa con un ardid indigno; no da la cara; teme, pusilánime, arrostrar la situación abiertamente. No es el anciano guerrero ennoblecido en las batallas, sino un viejo pérfido que busca vencer alevosamente a sus temibles contricantes.

La estructura de *La tejedora de sueños* es un juego hábil de antítesis y paradojas del mito clásico. La acción avanza al cruel confrontamiento de los esposos; a su definitivo desenmascaramiento. Penélope, mujer de alma árida e implacable, vive desvinculada del mundo real una existencia estéril. Ulises no ha emergido vencedor de la lucha con los años y la adversidad; habita un universo de pesadumbre flagelado por sus recuerdos. Los esposos, que el mito exaltó como ejemplaridad de lealtad y afecto, son dos extraños, aislados en el duro caparazón de su rencor.

Los personajes de *La señal que se espera* (1952) aguardan para salvarse la señal, que no llega porque carecen de fe (8), agobiados por el peso de sus conciencias culpables, de su suspicacia y su desoladora sordidez de espíritu. La señal milagrosa es la expresión ra-

---

(7) Marjorie Bourne: *Classic Themes in Contemporary Spanish Drama.* Disertación doctoral (Indiana, 1961), DA 22 (1961), pp. 1621-22; Guillermo Díaz-Plaja, «Sobre 'La tejedora de sueños', de Buero Vallejo», en *La voz iluminada* (Barcelona, 1952), pp. 179-183; R[amón] G[arciasol], «Los estrenos del mes: 'La tejedora de sueños', de Buero Vallejo», *Insula,* núm. 74 (1952), p. 12.

(8) Borel: *Théâtre,* pp. 187-190. Véase también Angel A. Borrás, «A Note on Buero Vallejo's 'La señal que se espera'», *Romance Notes,* 11 (1970), pp. 501-504.

diante de la fe, que los seres mezquinos no pueden tener: la prueba que da la verdad de lo que son los hombres.

En *Casi un cuento de hadas* (1953), el monstruo Riquet sufre una matamorfosis casi mágica, al tener la fuerza moral de encararse con su horrible fealdad física: su nueva forma es la expresión de su belleza interior; ha creado para uso particular un mundo luminoso de realidades sencillas, al sobreponerse a las suspicacias y malicias que su candor origina, se erige en artífice de su propio destino.

En *Madrugada* (1953), Amalia se reconcilia con su pasado y la memoria de su marido al osar elucidar los verdaderos motivos que han impulsado a Mauricio a su matrimonio y a su herencia. De la prueba emerge una mujer nueva, redimida del estigma de su caída, liberada para siempre de un pasado ominoso. Amalia es la hermana espiritual de Ana, protagonista de *Aventura en lo gris* (1949) (9). La resurrección moral de Ana brota al desafiar la joven una moral convencional para salvar al niño. La obstinación inquebrantable de Ana de permanecer en el refugio con Silvano es un abierto desafío a una sociedad hipócrita que impone un código de conducta sin vigilancia humana, al mismo tiempo que condena la guerra.

En *Madrugada* y en *Aventura en lo gris* el autor deja el conflicto dramático abierto; cae el telón final cuando las dos protagonistas han iniciado un nuevo capítulo de sus vidas. Buero da a entender tácitamente que no es una existencia fácil la que se les presenta, pero que poseen la fuerza de carácter para enfrentarse victoriosamente con los obstáculos que se les pongan al paso: son ante todo mujeres fuertes, cuya fuerza moral nace del conocimiento de sí mismas y del valor de enfrentarse con la verdad por muy dura que sea.

Irene o el tesoro (1954) plantea un tema poético entrañable: la transformación del sueño en realidad por la bondad misericordiosa; transformación radiante que el autor no acaba de elucidarnos. ¿Qué nos dice Buero Vallejo en esta obra? ¿Que Irene inventa en su profundo desamparo su hermosa fantasía consoladora? ¿Que tiene la pobre mujer acceso a esa región misteriosa de luz, vedada a los que no son puros y simples de corazón, a los egoístas, a los mezquinos? ¿Es Juanito la alucinación de un cerebro enfermo, de una desaforada imaginación, o es en verdad el ente sobrenatural que piadoso rescata a Irene de una áspera y estéril existencia? El camino deslumbrante, ¿es una ruta que conduce al extravío y a la muerte, o lleva a Irene a esa región de asombrosa y pura felicidad donde encuentra a su hijito? Es clara la filiación con la fábula: «Y entramos en la fábula

(9) Isabel Magaña Schevill: «Introducción», *Dos dramas de Buero Vallejo: «Aventura en lo gris», «Las palabras en la arena»* (New York, 1967), pp. 1-19.

que no es fábula, porque es la materialización visible de la ternura y de la poesía, donde satisfacción a una pobre alma conturbada, que no tiene nada de fabuloso» (10). Es, ante todo, la realización de lo imposible: la victoria sobre un mundo desesperante por una realidad interior, superior, más allá de las leyes físicas.

En *Hoy es fiesta* (1956) la acción transcurre en una humilde casa de vecindad, como en *Historia de una escalera;* ambas obras tienen el mismo ambiente de fatigosa rutina, de sutil desesperación. Se debaten los personajes entre sus dolores reales y sus ilusiones que dulcifican la aspereza de sus vidas. Sólo los fuertes arrostran la verdad: Silverio y Daniela.

Silverio, el intelectual bohemio que evadía su responsabilidad en la muerte de la niña de Pilar, la admite en introspección dolorosa: «... He querido engañarme a mí mismo... Practicando la bondad como quien cumple una penitencia, dedicándote mi vida a cambio de la verdad que te debía...» También Daniela, que ha alcanzado su mayoría de edad al intentar matarse, puede encararse con la verdad sin enmascararla como le explica Silverio: «... tú has dejado hoy de ser una niña, Daniela. Te has convertido en una mujer y tendrás que mirar a las cosas de cara, sin flaquear... Así es la vida, y a ti hay que decirte la verdad. Tú trabajarás, él [Fidel] ganará sus oposiciones; él y tu madre te harán sufrir. Tendrás que conllevarlos a los dos con paciencia... Tú serás la más fuerte en un hogar donde no faltarán estrecheces y penas...» (11).

La amarga clarividencia de las palabras de Silverio sólo se dirige a los espíritus fuertes; los débiles buscan la blanda esperanza que brinda la echadora de cartas.

La acción avanza a la revelación final y devastadora. Fidel, que presume de ser «muy bragado», es un pobre diablo, y «será siempre un niño»; Silverio lleva dentro «una fiera enferma, egoísta y sucia»; Daniela ha sido capaz de denunciar a su madre ante los vecinos movida por el odio.

Las cartas boca abajo (1957) es un drama sombrío de rencor y revancha. Las hermanas, Adela y Anita, se hallan vinculadas por un lazo más intenso que el amor; el remordimiento de conciencia y un hondo

---

(10) N. González Ruiz: «Críticas», en *Teatro español 1954-1955* (Madrid, 1956), pp. 181-183. Véase también G. Torrente Ballester, *Teatro contemporáneo* (Madrid, 1957), pp. 330-31.

(11) *Teatro español 1956-1957* (Madrid, 1958), p. 88. Véanse las críticas de M. Fernández Almagro, «Transfiguración del sainete», *A B C* (Madrid, 17 octubre 1956), p. 3; J. Guerrero Zamora, «Buero Vallejo y la esperanza», *Historia del teatro contemporáneo,* 4 vol. (Barcelona, 1961-67), IV, 79-92; M. T. Halsey, «Buero Vallejo and the Significance of Hope», *Hispania,* 51 (1968), pp. 57-66.

sentimiento de venganza (12). Son mujeres de alma yerta y existencia árida. Anita, implacable y envejecida, vive en el vasto universo de su silencio sólo para infligir a Adela terrible expiación. Adela, agobiada por el peso insoportable de su conciencia culpable, existe sin esperanza en la casa decrépita, donde los moradores se torturan mutuamente. Todos presos en el círculo estrecho, donde se debaten, se engañan en su cobardía. Adela no quiere el triunfo de Juan, sino su humillación. Juan, profesando despreciar a Ferrer Díaz, lo envidia y teme. Juanito no se siente rechazado por la mediocridad intelectual de su padre, como explica, sino por su fracaso social. No es el joven idealista que se cree; está presto a rendir su integridad moral por ventajas materiales. Es parte de una generación eficiente y pragmática de la que difícilmente surgirá un movimiento de regeneración o renovación espiritual.

Un soñador para un pueblo (1958) es un drama histórico que no sigue la historia con fidelidad rigurosa; toma de la época su ambientación y los elementos principales de la anécdota política en la que se basa la acción (13). Esquilache, el único hombre que comprende la gravedad del momento histórico por el que atraviesa la nación, desea salvarla de una ruina inminente. La tarea que se propone es titánica. Fracasa en su empresa porque no es el hombre puro que requiere tan alta misión:

> *Esquilache.*—... ahora en el momento de la verdad... He sido abnegado en mi vejez porque mi juventud fue ambiciosa... Intrigué, adulé durante años... Mi castigo es justo y lo debo pagar. No se debe intentar la reforma de un país cuando no se ha sabido conducir el hogar propio. Nada se puede construir sobre fango, si no es fango (14).

El autor implica, pues, que es el hombre sin culpa, el marcado para la honrosa empresa. Se introduce así el tema de la culpa que surge también en *Hoy es fiesta* y *Las cartas boca abajo* y otras obras posteriores *(El concierto de San Ovidio* y *El tragaluz)*, que dan una

---

(12) P. Rodríguez: «Buero Vallejo, las cartas boca arriba», *Arriba* (Madrid, 14, diciembre 1967), pp. 7-9; F. C. Sainz de Robles, «Una crítica mía», *Teatro español 1957-58* (Madrid, 1959), pp. xv-xxiv; M. T. Halsey, «Lack of Communication in Two Plays of Buero Vallejo», *Romance Notes*, 10 (1969), pp. 233-237.

(13) R. Vázquez Zamora: «Críticas», en *Teatro español 1958-1959* (Madrid, 1960), pp. 197-198; J. M. García Escudero, «Un soñador para un pueblo», *Ya* (Madrid, 1 enero 1959), p. 5; del mismo autor, «El teatro de Buero Vallejo», *Punta Europa*, núm. 41 (Madrid, 1959), pp. 50-69; M. T. Halsey, «The Dreamer in the Tragic Theater of Buero Vallejo», *Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (1968), pp. 265-85; del mismo autor, «The Rebel Protagonist: Ibsen's 'An Enemy of the People' and Buero's 'Un soñador para un pueblo'», *Comparative Literature Studies*, 6 (1969), páginas 462-71.

(14) *Teatro selecto de Buero Vallejo* (Madrid, 1966), 318.

dimensión trágica a la obra de Buero Vallejo, que estudiaremos más adelante, en su lugar correspondiente.

La estatura de Esquilache se agranda en contraste con los hombres que lo rodean y entre los que descolla. Hay grandeza en el momento de su derrumbe, en el que «se vence sobre la mesa con un gesto de dolor y gime sordamente» (15). Su sentido de misión le da estatura trágica. Del reconocimiento de su íntima miseria brota su grandeza. Al renunciar a la guerra civil y a la venganza sobre sus enemigos, su derrota política se vuelve victoria sobre sí mismo. El destierro es el castigo a su antigua culpa, y se somete consciente de su anhelo de expiación, desde la sabiduría del nuevo conocimiento de sí mismo.

Las Meninas (1960) no tiene carácter biográfico documental, es «Una fantasía velazqueña», como la definió acertadamente el autor. Velázquez en la obra es el artista con un deber ineludible ante su vocación; pero su responsabilidad primera es su dignidad humana; al defender la Venus de la destrucción, no lucha por su arte o la belleza, sino por la verdad que el cuadro simboliza: «la verdad... tiene que esconderse como mi Venus» (16). Pedro le aconseja mentir si es necesario para salvar su arte. Velázquez hace lo contrario. Sacrifica con enorme dolor y lágrimas el arte por la verdad. Decir la verdad en la corte de Felipe IV es caer en desgracia; no realizar la obra maestra que el pintor proyecta. Por encima de su indiscutible superioridad de gran artista, Velázquez es grande por el valor en asumir las consecuencias de sus actos y convicciones.

La verdad en *Las Meninas* es la desoladora situación del país. El pueblo, extenuado por las guerras, sufre la rapacidad de los funcionarios reales, el servilismo y la ignorancia de la aristocracia, la inconsciencia del monarca. Esta verdad es triste y peligrosa, su posesión abrumadora. Pedro —el mendigo filósofo, jefe de los rebeldes— surge en el momento en que Velázquez clama por «alguien que me ayude a soportar el tormento de ver claro en este país de ciegos y de locos», a sobrellevar «La verdad [que] es una carga terrible» (17). La muerte de Pedro en el momento crucial en que Velázquez se enfrenta con el rey enfatiza la soledad del hombre ante su destino, y la responsabilidad inalienable del individuo por sus actos.

La figura de Velázquez se agiganta cuando amenazado por la nobleza y la inquisición, sostiene lo que cree y sabe es verdad. Se elucida así el significado del cuadro de *Las Meninas;* el pintor ocupa el primer término, mientras el rey aparece en el fondo, reflejado vagamente en

(15) *Teatro selecto de Buero Vallejo* (Madrid, 1966), p. 217.
(16) *Ibíd.*, p. 461.
(17) *Ibíd.*, p. 371.

un espejo, porque se es *hombre* al *mantener* la verdad y poseer la fuerza de ser fiel a uno mismo (18).

En *El concierto de San Ovidio* (1962), Valindin, el empresario feroz, ultraja profundamente a los ciegos en su dignidad humana: convierte a los infortunados arteramente en la chacota de un público cruel que paga para reírse de su desgracia. David —nombre simbólico— quiere libertar a sus compañeros de la servidumbre ominosa, y la burla a las que somete el empresario de circo; quiere también David despertar a los ciegos a su drama, hacerlos conscientes de su cobardía espiritual.

Valindin representa los valores pragmáticos de la sociedad, dominada por consideraciones de orden utilitario y profundamente cínica bajo las formas decrépitas de una moral convencional:

> *Valindin.*—¡Pero comeréis! ¡Dejad que se rían! ¡Todos nos reímos de todos; el mundo es una gran feria! ¡Y yo soy empresario y sé lo que quieren! ¡Enanos, tontos, tullidos! ¡Pues a dárselos! ¡Y a reír más que ellos! ¡Y a comer a su costa! (19).

Es la filosofía que endorsa Nazario, el pícaro tras la buena comida, el vino y las mujeres. Nazario simboliza lo brutal de la naturaleza humana entregada a los más bajos placeres materiales. En contraste, David —la rebeldía apasionada e irreductible del espíritu— se enfrenta con quien le convierte en espectáculo bufo.

La orquesta significa para David su humana reveindicación ante «los que ven»; su aspiración de ascenso donde «se vive de verdad». Se establece un duelo irrevocable entre el empresario sagaz y vil y el ciego idealista que culmina en el *clímax* con la muerte de Valindin.

La acción avanza a la revelación de la íntima verdad de los personajes: los ciegos son cobardes, Valindin, un miserable; David, empujado por la desesperación, descubre su capacidad de violencia y odio; sin esperanza de liberación se convierte en un asesino: «Yo quería ser músico. Y no era más que un asesino» (20). A la prostituta la redimen su compasión y su bondad.

---

(18) Véase José Luis Cano: «Velázquez, personaje dramático», *El Nacional* (Caracas, 19 enero 1961), p. 8; G. Díaz-Plaja, «Velázquez, personaje teatral», en *Cuestión de límites* (Madrid, 1963), pp. 179-88; R. Doménech, «Notas sobre el teatro. Crítica de 'Las Meninas'», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 133 (Madrid, 1961), pp. 119-24; del mismo autor, «Reflexiones sobre el teatro de Buero Vallejo», *Primer Acto*, núm. 11 (1959), pp. 3-8; J. Esteller, «En torno a 'Las Meninas'», *Acento cultural*, núm. 11 (Madrid, 1961), pp. 82-84.

(19) *Teatro selecto*, p. 543.

(20) *Ibid.*, 596. Son dignos de gran atención por su agudeza estas críticas: José Luis Cano, «Buero Vallejo y su 'Concierto de San Ovidio'», *Asomante*, 19, núm. 1 (1963), pp. 53-55; Ricardo Doménech, «'El concierto de San Ovidio' o una defensa del hombre», *Primer Acto*, núm. 38 (1962), pp. 15-17; José G. Manrique de Lara, «El concierto de San Ovidio», *Poesía Española*, núm. 120 (Madrid, 1962), pp. 3-4; H. Paulíello de Chocholus, «El procedimiento grotesco en 'El concierto de San Ovidio'», *Cuadernos de Filología*, núm. 3 (Mendoza, Argentina, 1969), páginas 54-67.

En *El tragaluz* (1967) se plantea como eterno e insoluble misterio, la identidad del hombre: «¿Quién es ése? Es la pregunta que seguimos haciéndonos» (21). El drama expone la verdadera motivación de acciones que aparecen impulsadas por nobles sentimientos: «Lo fui atrayendo... hasta que cayó en el pricipicio..., yo quería salvarlo... y matarlo. ¿Qué queríamos en realidad?» (22).

Los personajes principales de *El tragaluz* son dos hermanos: Vicente, el mayor, y Mario, y se presentan en irreconciliable antagonismo. Vicente es el triunfador a cualquier precio, y conoce las duras reglas del juego siniestro del éxito; se sirve sin escrúpulos para sus fines de los otros; contemporiza encanallado, en un mundo canalla sin justicia; destruye inclemente los obstáculos que estorban su ascenso social.

Mario es el juez implacable de su hermano; el continuador de la «religión de rectitud» inculcada por el padre; apóstol de la dignidad humana y la libertad de espíritu; desprecia «las bellas teorías» que legitimizan acciones nefandas (el mal inevitable para llegar al bien necesario, la caridad bien entendida). Mario rehúsa participar de los beneficios del éxito de Vicente, que condena. Para Mario toda actuación es impura: el hombre activo —deleznable, hipócrita, culpable— no observa, y por tanto no comprende la vida. Mario profesa elegir la pobreza y la especulación filosófica; es el morador del sótano, el espectador del desfile de una humanidad enigmática en el tragaluz.

El tragaluz es el sólo contacto con la realidad externa de los «hombres oscuros, habitantes más o menos alucinados de semisótanos» (23); es también un tren —el tren es a su vez la metáfora de la vida—, que se detiene fugazmente y hay que escalarlo atropellando todo, insensible al clamor de los que quedan en tierra desamparados: «¡Baja! ¡Baja!, te decía, lleno de ira desde el andén... Pero el tren arrancó... y se te llevó para siempre. Porque ya nunca has bajado de él» (24). El simbolismo del tragaluz aparece estrechamente vinculado al sótano, que es ese «andén» a que se refiere la cita transcrita. El sótano es también un refugio en la lucha sin tregua de la existencia: cobija a los heridos mortalmente (los padres), los fracasados (Mario).

La acción avanza, característica constante en la obra de Buero Vallejo, al descubrimiento de la verdad: porque «siempre es mejor saber, aunque sea doloroso» (25). Mario no es el idealista que se cree; se ha erigido en el fiscal de su hermano por odio antiguo. Su

---

(21) *El tragaluz, El sueño de la razón* (Madrid, Espasa Calpe, 1967), p. 87.
(22) *Ibíd.*, p. 107.
(23) *Ibíd.*, p. 88.
(24) *Ibíd.*, p. 100.
(25) *Ibíd.*, p. 87.

alarde de pobreza y desinterés son recursos para humillar a Vicente, a quien resiente como «el favorito de la casa» que le posterga en el afecto materno; en rencor intransigente y acerbo busca su destrucción final. Ha abrazado la defensa de Beltrán para infligirle terrible castigo. Además Mario se identifica con Beltrán —personaje invisible, ideal de hombre superior—, como quien desearía ser. En contraste con el alma turbia de Mario, descubre Vicente cierta conmovedora humanidad (26). No es el hombre endurecido en la corrupción; tiene un profundo sentimiento de culpa y expiación; frecuenta el sótano empujado por un presagio de lucidez profética que le compele a la confesión, y al perdón. Encarna, distendida angustiosamente entre los hermanos, es a pesar de su deleznable fragilidad, de «oro puro»; redimen su pasada cobardía su voluntad de amor y sacrificio, su sinceridad a prueba de formalismos rígidos a riesgo de su total desamparo. Ha resistido comprar con el engaño el matrimonio con Mario, garantía contra la visión horrible de un destino miserable de prostituta. Por su parte, los padres viven extraviados en un vasto universo de irrealidad, donde el dolor ya no puede alcanzarlos (27).

El sueño de la razón (1969) es como *Un soñador para un pueblo*, y *Las Meninas*, una «fantasía» por definición del mismo autor; la anécdota y la ambientación históricas son el punto de partida del drama; toma su título del capricho número cuarenta y tres: «El sueño de la razón produce monstruos», que el pintor explicó así: «La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles; unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas» (28). El *capricho* representa al pintor dormido sobre el escritorio; en torno en la oscuridad acechan inquietantes visiones de pesadilla: murciélagos, gatos y búhos gigantescos. Reconocemos en Goya el espíritu de la Ilustración; sin la razón los sentimientos y los ideales más puros se pervierten; la fe, el heroísmo, el amor patrio, la religión, dan lugar

(26) A. Martínez Montesinos y A. Fernández-Santos: «Polémica: 'El tragaluz'», *Primer Acto*, núm. 94 (1968), pp. 7, 8, 10; J. Monleón, «El experimento de Antonio Buero», *Triunfo*, núm. 281 (Madrid, 21 octubre 1967), p. 12; del mismo autor, «*El retorno de Antonio Buero*», en *Ibíd.*, núm. 283 (4 noviembre 1967), pp. 14-17.

(27) *El tragaluz* ha merecido extensa crítica; téngase en cuenta también la siguiente bibliografía, que está muy lejos de ser completa: F. Alvaro, «'El tragaluz', de Antonio Buero Vallejo», en *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1967)* (Valladolid, 1968), pp. 138-155; Francisco de Cossío, «Lo real y lo esotérico», *A B C* (Madrid, 5 diciembre 1967), p. 3; Ricardo Doménech, «A propósito de 'El tragaluz'», *Cuadernos para el Diálogo* núm. 51 (Madrid, 1967), pp. 40-41; del mismo autor, «'El tragaluz', una tragedia de nuestro tiempo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 217 (Madrid, 1968), pp. 124-36; Francis Donahue, «Spain's Theater of Commitment», *Books Abroad*, 43 (1969), pp. 354-58; A. Fernández-Santos, «El enigma de 'El tragaluz'», *Primer Acto*, núm. 90 (1967), pp. 4-6; del mismo autor, «Una entrevista con Buero Vallejo sobre 'El tragaluz'», en *Ibíd.*, núm. 90 (1967), pp. 7-15; David Ladra, «Tres obras y una utopía», en *Ibíd.*, núms. 100-101 (1968), pp. 36-50; José M. Quinto, «'El tragaluz', de Buero Vallejo», *Insula*, núm. 252 (Madrid, 1967), pp. 15-16; Emilio Romero, «Un sótano y el tren», *Pueblo* (Madrid, 10 octubre 1967), p. 2.

(28) F. D. Klingender: *Goya in the Democratic Tradition* (New York, 1968), p. 92.

a la intransigencia más feroz, al chauvinismo estrecho, a la superstición más abyecta. Son precisamente éstos los males que afligen a España. La guerra de la Independencia, verdadera epopeya del pueblo español, ha concluido en el terror fernandino del segundo absolutismo. La España alucinante de los Caprichos de Goya es una visión angustiosa de su realidad. Hay una atmósfera ominosa en todo el país; las represalias crueles no siempre distinguen entre culpables e inocentes. Nadie está a salvo de las amenazas que acechan invisibles, imprevisibles: la denuncia por venganza o por codicia, la prisión, la ignominia, el tormento, la muerte.

El 5 de junio de 1823, el secretario de la embajada prusiana informa a su gobierno que a los doce días de la ocupación de Madrid por los franceses, *el ejército de la fe* saquea y asesina con completa impunidad. En Aranjuez el pillaje se lleva a cabo sin tener en cuenta a qué bando pertenecen los habitantes de la ciudad: «La suerte de Madrid y otras innumerables poblaciones es peor a la de una ciudad tomada por asalto; en ésta el orden se restaura cuando se apacigua el ansia de rapiña del ejército regular; allá se encuentra a merced de las bajas pasiones insaciables de la soldadesca» (29). La restauración absolutista de Fernando VII inicia una época que excede en horror al del período 1814-19.

El drama de Buero Vallejo se ubica en diciembre de 1823, y «las horribles pinturas de viejo» (30) es la visión genial de la época. El conflicto externo de la obra se construye en torno a la resistencia obstinada de Goya al terror fernandino: la voluntad inquebrantable del vasallo frente a la voluntad omnipotente del rey.

El conflicto interno de *El sueño* es el del hombre en rebeldía contra fuerzas superiores que le avasallarán: la tiranía de los otros hombres, la tiranía de sus instintos naturales, la tiranía del tiempo. Goya se rebela contra el progresivo desgaste de los años y la decrepitud; de aquí el significado del cuadro de Saturno; aparece en el muro para recordar a Goya, su caducidad, su irreparable destino de mortal efímero. La acción avanza al íntimo conocimiento de sí mismo y a la honda conformidad con su destino.

No importa la ausencia de fidelidad al Goya histórico (31). El Goya de Buero Vallejo existe en la obra de arte con vida autónoma, inde-

---

(29) F. D. Klingender: *Goya in the Democratic Tradition* (New York, 1968), p. 202.

(30) *El tragaluz, El sueño de la razón*, p. 124.

(31) Véase Robert J. Clemens: «European Literary Scene», *Saturday Review* (2 mayo 1970), p. 33; Eduardo Queizán, «Si amanece, nos vamos», *Primer Acto*, núm. 117 (1970), pp. 12-17; A. Fernández Santos, «Sobre 'El sueño de la razón'. Una conversación con Antonio Buero Vallejo», *Ibid.*, pp. 18-27; del mismo autor, «'El sueño de la razón', de Antonio Buero Vallejo», *Insula*, núm. 280 (Madrid, 1970), p. 15; merece particular atención el interesante ensayo del profesor John W. Kronik, «Buero Vallejo y su sueño de la razón», *El Urogallo* núms. 5-6 (Madrid, 1970), pp. 151-56.

pendiente; es una figura gigantesca en la vasta soledad y el silencio impenetrable de su sordera que le aísla del mundo exterior. Un Goya de desdeñosa y taciturna altivez, atormentado por la pasión pantanosa por su amante y separado de ella por insalvable distancia; personaje de grandeza trágica marcado con la solemnidad de la derrota y de la muerte.

Es posible trazar varias directrices en el teatro de Buero tomando en cuenta el conflicto dramático y los personajes.

En primer lugar hallamos una muchedumbre de personajes —horteras, menestrales, jóvenes pueriles, profesores sin cátedra ni recursos— cuyo conflicto se presenta en términos de la cobardía moral y la voluntad inerte; mezquinos egoístas incapacitados para el amor; en su juventud alimentaron desaforadas ilusiones para terminar, endurecidos por el rencor, sin afectos ni ambiciones; seres ominosos sin una cualidad redentora, traidores a su autenticidad, en moral degradación. Así son los personajes de *Historia de una escalera, Las palabras en la arena, Hoy es fiesta, Las cartas boca abajo;* y, a excepción de sus protagonistas, son también así los personajes de *Irene o el tesoro, La señal que se espera, Madrugada;* réplicas reiterativas y obsesivas de Fernando, su primer protagonista, tipo humano que justifica la frase de Kierkegaard: «No me quejo de que la humanidad sea malvada, me quejo de que sea abyecta» (32). El drama se desarrolla en interiores pobres, en una atmósfera fúnebre de desmayo, de aniquilamiento, donde a ráfagas brilla la luz radiante de la esperanza. El marco escénico es la proyección de la vida de estos personajes sin fuerza para realizar sus aspiraciones, sin valentía para enfrentarse con ellos mismos.

En *Hoy es fiesta, Las cartas boca abajo* y *El tragaluz* presenta Buero el tema de la culpa. Silverio, Adela y Vicente son conciencias crónicamente enfermas, hipertrofiadas por el sentimiento de culpabilidad. Paralela a la revelación de la verdad de sí mismo, la acción avanza al descubrimiento gradual de un secreto; no el secreto indiscreto del teatro romántico, «schicksalsdrama», sino el vínculo entre el pasado y el presente, porque la culpa es ineludible y exige expiación. Se acerca Buero en estas obras al teatro de Ibsen.

En segundo lugar presenta Buero personajes de definitiva grandeza trágica (33): Ignacio en *La ardiente oscuridad,* David en *El concierto*

(32) Soren Aabye, Kierkegaard: *Fear and Trembling* (traduc. y citas de W. Lowrie) (Priceton University Press, 1941), xxi (traducción del inglés al español por el autor del presente ensayo).

(33) «... mi teatro intenta entrever algunos aspectos humanos que podríamos llamar trágicos, ya que mi interés primordial se basa en el aspecto trágico del hombre...» (Baltasar Porcel, «Antonio Buero Vallejo, a dos vertientes», *Destino* núm. 1.561 (Barcelona, 8 julio 1967), páginas 38-39. Véase también Manuel Díez-Crespo: «En torno a la tragedia», *A B C* (Sevilla, 5

de San Ovidio, Esquilache en *Un soñador para un pueblo,* Velázquez en *Las Meninas,* Goya en *El sueño de la razón;* tienen estos hombres, marcados con la pesadumbre de la incomprensión y la soledad, la fortitud espiritual que les capacita para llevar a cabo una gran misión; se acentúa su estatura en contraste con los otros hombres (34); aparecen en gesto heroico ennoblecidos por un hondo sentido de misión y de sacrificio personal.

Entre estas dos modalidades del teatro que estudiamos aquí, agrupamos, ya que no pertenecen a una ni a otra, *La tejedora de sueños* e *Irene o el tesoro.* Podemos definir la primera como una tragicomedia, la segunda como una fantasía.

Las obras de Buero estudiadas aquí ostentan como común denominador las siguientes características:

1) El conflicto dramático se construye en torno a una crisis moral, la suprema prueba de carácter, de la que el personaje emerge vencido o vencedor.

2) La obra se estructura en la ironía; en lo que se espera de la vida y lo que la vida concede, en la realidad y la ilusión, en lo que se cree ser y en lo que verdaderamente se es (35), constituye ello la peripecia dramática o la situación invertida aristotélica.

3) La historia o episodio de amor se halla estrechamente vinculada a la acción interna.

4) Hombres y mujeres, no importa su diferencia genérica, se enfrentan con un problema moral.

5) La acción avanza a la revelación gradual o súbita de la índole del personaje; a la verdad de sí mismo, de añeja raigambre en el teatro (recordemos *Edipo Rey* y *Hamlet).*

Podemos afirmar, tras el presente estudio, que el teatro de Buero Vallejo es un teatro ético (36); postula como premisa esencial el

---

noviembre 1967), p. 87; R. Roig, «Talante trágico del teatro de Buero Vallejo», *Razón y Fe* núm. 156 (1957), pp. 363-67; Isabel Magaña Schevill, «Lo trágico en el teatro de Buero Vallejo», *Hipanofila* núm. 7 (1959), pp. 51-58.

(34) Son pertinentes en este punto de vista la crítica siguiente: Alvaro del Amo y José Bilbatua, «El teatro español visto por sus protagonistas. Mesa redonda con A. Buero Vallejo [y los autores]», *Cuadernos para el Diálogo* núm. 3 (Madrid, junio 1966), pp. 43-46; Manuel del Arce, «Antonio Buero Vallejo», *101 interviús por las buenas* (Barcelona, 1963) pp. 200-02.

(35) Véase mi artículo «Tema y símbolos en 'Historia de una escalera'», *Armas y Letras* (Monterrey, México), 9, núms. 3-4 (1966), pp. 31-41. Véase también José R. Cortina, *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo* (Madrid, 1969).

(36) Charles V. Aubrun: «Le Théâtre espagnol engagé: Buero Vallejo et Sastre», Jean Jacquot (ed.), *Le Théâtre moderne, II. Depuis la deuxième guerre mondiale* (París, 1967), pp. 117-23; José Castellano, «Hacia una interpretación del teatro de Buero Vallejo», *Punta Europa* núm. 75 (1962), 17-32 (1962), pp. 25-43; E. F. Bejel, «*Lo social, lo moral y lo metafísico en el teatro* de Antonio Buero Vallejo». Disertación doctoral (Florida State, 1970); R. Benítez Claros, «Buero Vallejo y la condición humana», *Nuestro tiempo* núm. 107 (Pamplona, 1963), pp. 581-93.

deber moral del hombre hacia la plena realización de su potencialidad humana, su ineludible responsabilidad ante sí mismo. Exalta el individualismo y la libertad de espíritu y conciencia como la más alta expresión del hombre; afirma la fe en su dignidad indestructible y en su capacidad de superación.

MARIA EMBEITA

Modern Languages,
Sweetbriar College.
SWEETBRIAR. Va. 24595
(U.S.A.)

O FINGIDOR Y *O FINGIDO:* SU SIGNIFICACION ESTRUCTURAL EN FERNANDO PESSOA

El caso Pessoa (1) es paradójico y sumamente equívoco. Si como él dice *fingir é conhecer-se,* es a través de estos *fingimentos* de heterónimos como se dispersa y disgrega su unidad vital. Al borde de su intimidad, si es que la hay, se interponen, como fronteras hacia su ser, dos culturas, tres lenguas (2) y una inteligencia aguda, excéntrica e imaginativa. La creación y auto-destrucción constante del yo en busca de otros que se convierten en captadores de realidades múltiples y básicas (idea del *döppleganger* en la actual novela hispanoamericana: despersonalización del autor, personalización de la obra), causa en el lector un movimiento de zigzag, de lanzadera, en su ansia de aprehender la realidad interior, la sinceridad de la poesía pessoana: realidad ficción en los otros, realidad irreal en la vida del poeta. Los otros, los heterónimos: Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis (3). A través de ellos, de sus *pessoas* —antitéticas y a la vez complementarias—, nos vemos obligados a recorrer un camino hacia un centro mágico, disgregado y misterioso: Pessoa; centro mítico, personificado en máscaras. Y Pessoa es eso: una *pessoa* (persona), un fingidor; los

---

(1) La expresión «su caso» referida a Pessoa es usada por Octavio Paz en el prólogo a la traducción y antología que hace del poeta portugués. Véase Fernando Pessoa, *Antología* (México, 1962). Un poco ampliadas expone las mismas ideas Paz en *Cuadrivio* (México, 1965).

(2) Domina Pessoa la lengua inglesa, en la que recibió toda su educación secundaria; la francesa, que la adquiere con el estudio y con el contacto vivo con su madre, que la hablaba con fluidez. La lengua portuguesa era su lengua materna. Ofrece una detallada biografía Joao Gaspar Simoes, *Vida e obra de Fernando Pessoa: Historia duma geraçao* (Lisboa, 1950). Más acertada es la obra de Eduardo Freitas da Costa, *Fernando Pessoa —Notas a úma biografía romanceada* (Lisboa, 1951).

(3) Seudónimo es el uso de otro nombre bajo la misma persona; heterónimo, por lo contrario, es cuando una personalidad distinta del inventor produce una obra de acuerdo con su educación, temperamento, preocupaciones y filosofía de la vida. Así explica el fenómeno Pessoa en *Páginas de doutrina estética,* ed. Jorge de Sena (Lisboa, 1946). En carta de Pessoa a Armando Cortés Rodrigues (ed. Joel Serrao, Lisboa, 1945) le habla de la sinceridad de esta literatura de los heterónimos y de su característica dramática. Ve Pessoa en cada heterónimo una concepción de la vida, una búsqueda en el misterio de la existencia. A Adolfo Casais Montero le da Pessoa (en carta del 13 de enero de 1935) una razón psicológica para la creación de los heterónimos. En otras cartas insiste Pessoa en el carácter dramático de estas creaciones; en cómo tras la máscara de todos ellos —poetas, pensadores, filósofos— está él: esencialmente un dramaturgo.

otros y el ninguno. Su caso, laberíntico y caldoscópico, se convierte en caso singular dentro de las letras portuguesas y occidentales.

Pessoa literaturiza su existencia. No cree o duda de la realidad circundante. Forma reflejos múltiples de un yo que siempre es otro, ya que aquél le obstaculiza o diverge al acercarse a su propia objetividad real. *Nao sou nada* dice el heterónimo Alvaro de Campos en «Tabacaria» (4). El poema es un análisis crítico, como pronto veremos, de la irrealidad de la existencia —inexistencialidad—, que abarca no sólo el presente, también el futuro que se continúa en la pervivencia de la conciencia poética. Del no ser actual trasciende Alvaro de Campos al qué *seré* dualizado, divergente de la propia realidad: «serei sempre o que nao nasceu para isso, / serei sempre só o que tinha qualidades» (5). Los dobles de este *fingidor* estructuran la obra poética de Pessoa, llenándola de variadas perspectivas y ambigüedades, haciéndola atractiva y a la vez intrigante.

1. PESSOA Y SUS PESSOAS

En carta del 13 de enero de 1935 explica Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, uno de los fundadores de la revista *Presença* (1927), el nacimiento de los otros: «Esta tendencia para criar em mim um outro mundo, igual a êste mas com outra gente, nunca me saiu da imaginaçao. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade»; y más adelante continúa: «E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto, vejo... E tenho saudades dêles» (6).

La revista *Orfeu* marca la primera actividad literaria de Pessoa como poeta. Aparecen dos únicos números en 1915, pero ambos son significativos. El primero da a la luz «Ode triunfal» (marzo 1915), que anuncia algunos temas de «Tabacaria». En el segundo número (junio) aparece «Odé marítima». En ambos poemas lo circunstancial, la presencia del yo y del otro —la máscara—, el sentimiento de enajenación y alucinamiento están más cerca del Whitman de *Leaves of Grass* que del movimiento futurista que lanza Emilio F. R. Marinetti (1876-1944) con su manifiesto *Le futurisme* (1911), y que llega a Portugal a través del pintor Santa Rita, conocido como Santa Rita Pintor. En la misma época Alberto Caeiro reafirma su autenticidad con la

(4) Véase «Tabacaria» en Fernando Pessoa, *Obra poética*, organizaçao, introduçao e notas de Mario Allete Dores Galhoz y Joao Gaspar Simoes (Río de Janeiro, 1960), 323-328. Todas las referencias a la obra poética de Pessoa se harán siguiendo esta edición.

(5) *Ibid.*, p. 325.

(6) *Ibid.*, pp. 712-713.

oda «O Guardador de Rebanhos», su libro póstumo. Ricardo Reis se arraiga en la antigüedad, y en el paganismo, con sus odas «Ficçoes do Interlúdio», y Alvaro de Campos lanza su «Ultimátum» en 1917, en la revista que dirige Almada Negreiros titulada *Portugal Futurista.* El título de la revista es revelador. En la misma fecha publica Pessoa su poesía inglesa: *35 Sonnets* y *Antinous.* Años más tarde colabora en la revista *Contemporânea* (1922), y en esta tercera década, por sus inmersiones en la política: elogios al nacionalismo y al régimen totalitario, se halla envuelto en problemas con el poder público, la Iglesia y la moral social. Es la época del ataque de la llamada «Literatura de Sodoma» (7). Una nueva revista *Atena* (1924), y más tarde *Presença* (1927) encauzan el movimiento ya bien formado del modernismo portugués. El grupo *Presença* descubre a Pessoa.

La búsqueda de Pessoa queda también simbolizada en otros semiseres que él inventa con nombres sugestivos: Alexander Search (bajo este nombre escribe un total de ciento siete poemas en inglés que se publican entre 1909-1913), M. R. Cross (participa en concursos de crucigramas en revistas inglesas), el barón de Teive, Jean Seul (periodista satírico francés), Bernardo Soares (fantasma del fantasmal Vicente Quedes), Pacheco y otros muchos (8). Sobre todos ellos comenta Pessoa: «Sou váriamente outro do que um eu que nao sei se existe»; al final concluye: «Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcen para reflexoes falsas uma única anterior realidade que nao está em nenhuma e está em todos» (9).

2. PESSOA Y EL PROBLEMA EXISTENCIAL EN CAEIRO (10)

Recordando a su *mestre,* Alvaro de Campos describe al Caeiro físicamente: ojos, cabello, estatura, gesto, color de la piel, pero el detalle anímico ahonda más su personalidad: «era a de um sorriso como o que se atribui em verso às coisas inanimadas belas só porque nos agradam —flôres, campos largos, águas com sol— um sorriso de existir, e nao de nos falar» (11). También nos habla Alvaro de Campos del paganismo de Caeiro: «Nao era um pagao, era o paganis-

(7) Véase Octavio Paz, *op. cit.*, p. 20.

(8) Se le atribuyen, por lo menos, diecinueve diferentes *pessoas*, bajo las que publica diversos poemas. Véase Fernando Pessoa, *Sixty Portuguese Poems*, introduction, selection and notes by F. E. G. Quintanilha (University Wales Press, Cardif, 1971), p. XIX.

(9) Véase Fernando Pessoa, *Páginas Intimas e de Auto-Interpretaçao* (Ediciones Atica, Lisboa, s/f.), p. 93.

(10) Alberto Caeiro nació —según Pessoa— en 1889 y murió en 1915. Pese a que nació en Lisboa, vivió casi toda su vida en el campo. Ver *Obra poética*, p. 713.

(11) *Obra poética*, pp. 187-188.

mo», y de su poesía materialista. Las respuestas de Caeiro a las preguntas de Campos, en el vago recuerdo que de él nos da, son paradójicas; rayan con el absurdo (12). Cuando Caeiro le habla del infinito o del número treinta y cuatro, o de su propia felicidad, socráticas son las respuestas. Encierran toda la experiencia de un sabio para quien la única realidad es existir. Las cosas son como son. Detrás del existir está la nada. No hay más realidad que la objetivación material. En ella no hay todo, sólo partes, fragmentos. Las respuestas de Caeiro asombran a Campos. Este transcribe sus impresiones: no estaba discutiendo con otro hombre, «mas com outro universo» (13). Más adelante concluye Campos: «Era como a voz da terra, que é tudo e ninguém». Caeiro anticipa a Sartre y sus ideas en *L'Être et le Néant.*

O Guardador de Rebanhos, obra básica de Caeiro, aparece fechada en 1911-1912. Sin embargo, sabemos que estas fechas fueron adoptadas para una ajustada coherencia con la biografía del autor ficticio. En un conjunto de cuarenta y nueve poemas de que se compone el total, diecinueve fueron publicados en la revista *Atena* número 4 (Lisboa, 1925); el poema número VIII «Num meio-dia de fim de primavera...» se publica por primera vez en *Presença* número 30 (Coimbra, enero-febrero 1931). El resto del poema se da a la luz en las *Obras completas* de Pessoa (ed. Joao Gaspar Simoes y Luis de Montalvor, Ediçoes Atica, Lisboa, 1942-1956).

Visión totalizadora y estática es la que surge del alma de este *guardador* bajo cuya vista no se extiende una particular realidad, sino todo un *rebanho.* El rebaño implica la disgregación, lo heterogéneo; más que nada lo múltiple. Esta es la misión del pastor: guardar; estar presente y vigilante al todo uno y múltiple. Caeiro salta de esta realidad fragmentada del rebaño, múltiples entes, a una cosmovisión objetiva de la que su alma es también pastor:

Minha alma é como um pastor
conhece o vento e o sol
e anda pela mao das Estaçoes
a seguir e a olhar.

(«Obra poética», p. 137.)

Como vemos la visión pessoana en Caeiro tiende al reflejo unitario y a la vez cósmico: a la unidad y a la pluralidad; al uno y al todo. Lo consigue al asociar *alma* (unidad anímica) a *pastor* (unidad activa), cuyo objeto es guardar rebaños, sin considerar las connotaciones bíblicas que sugiere la fuerte tradición del pastor en la literatura uni-

(12) Esta idea del absurdo en Pessoa la desarrolla Mário Sacramento en *Fernando Pessoa, poeta da hora absurda* (Lisboa, 1959).

(13) *Obra poética,* p. 190.

versal. El binomio alma-pastor enlazados por el símil da lugar a que el primer término tome las características del segundo, al que se le atribuye no sólo su misión, también sus cualidades. Esta alma desea ser omnipresente y omnisciente: «Conhece o vento e o sol / e anda pela mao das Estaçoes / a seguir e a olhar». La conclusión a que nos lleva el heterónimo Caeiro es que sintiéndose pastor ha adquirido una nueva *pessoa.* El poeta se ha descarnado de su propia realidad y adquirido otra, tan real como la anterior. Esto sucede a cada paso en el poema, siempre que él se imagine ser *cordeirinho* o *ser o rebanho todo;* más, al «ser muita coisa feliz ao mesmo tempo». El poeta de este modo está sometido a constantes reencarnaciones de *pessoas,* y son tan múltiples como la variada realidad que desean reflejar.

Si apuramos un poco más el análisis vemos que el conflicto no es sólo en el plano de la realidad-ficción; también del pensamiento-sentimiento (14), de lo fenoménico-intelectual. Moviéndose en estos opuestos, y en distintos niveles, el poema refleja la problemática pessoana a un nivel dialéctico-intelectual-sentimental. Va de la negación a la afirmación, de la unidad (alma) a la totalidad (rebaño); de lo absoluto a lo relativo. En Caeiro lucha Pessoa por captar el absoluto que se expande y multiplica. De ahí la necesidad filosófica y vital de encarnarse en variadas realidades expresivas, fijas en el papel, comunicativas al lector; recreadas nuevamente; independientes y auténticas. El heterónimo Caeiro como los demás (Reis, Campos) son la consecuencia lógica a otras realidades. Escribiendo del pastor de rebaño ha de sentirse pastor no sólo el lector, también el poeta. La creación surge de la sensación concreta, no de la rememoración del pasado. La perduración del yo que percibe lo fenomenológico se desdobla en sensaciones y en pensamientos, «num papel que está no meu pensamento» *(Obra poética,* p. 138). Esta representación individual en dos planos estructura el poema en una visión total de lo humano en espacio y tiempo. Lo trascendente tiene cabida con lo irrelevante; la *nada* es también realidad. En este sentido se expresa Caeiro: «Há metafísica bastante em nao pensar em nada» (p. 141). Es en el poema IX donde nos explica la simbología de *rebanhos:* «O rebanho é os meus pensamentos. / E os meus pensamentos sao todos sensaçoes» (p. 148). La emoción estética se transforma en emoción pensada. La contradicción se basa en la dualidad, en la búsqueda de un absoluto supeditado a la relación numerada de lo contingente como espejo fraccional de la realidad. La doblez es existencial, conflictiva entre «o ser e o nao ser» de Alvaro de Campos, el heterónimo creador de «Tabacaria».

(14) *Ibid.,* pp. 190-191.

3. LA PESSOA EXISTENCIAL NEGADA POR ALVARO DE CAMPOS (15): DEL SER A LA NADA

Alvaro de Campos es el poeta futurista, declara Pessoa. Como Caeiro, cultiva el verso libre, descuida el portugués, y su poesía abunda en prosaísmos. Es el *alter-ego* favorito de Pessoa. Su visión futurista está expresada en *Ode triunfal,* publicada en *Orfeu* (1 de marzo 1915). El poema «Tabacaria» fue publicado años más tarde en *Presença* (núm. 39, 1933). Enfrente del escritorio donde Pessoa trabajaba, en la Rua da Prata, existía una tabacalería, la *Havanesa dos Retroseiros,* que inspiró el poema (16). Este se inicia, como ya observamos, con la negación de la identidad en el presente y en el futuro: «Nao sou nada / nunca serei nada» (p. 323), y pese a que el poeta es un portador de «todos os sonhos do mundo» a la representación fraccional le es inherente la amargada pérdida de la identidad. El juego se establece de nuevo entre el ser-no ser. Se indaga y se analiza teóricamente el mundo como visión matriz de la realidad que la niega y la contradice. El poeta está recogido en su cuarto (vida mental). Al otro lado de la puerta, más allá de la ventana, está la tabacalería, que «Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente» (vida real, véase p. 324). Aquella, la *gente,* es la «coisa real por fora»; «E à sensaçao de que tudo é sonho, como coisa real por dentro». La dialéctica entre ambas vidas queda establecida. La posición inicial del expectador es de desconcierto; a la vez de dejadez, envuelto en una realidad banal; de vago fluir angustioso, sentido en la conciencia del poeta: «eu que nao sou o que sou?», y en una busca agónica del qué *serei.*

Alvaro de Campos expande su conciencia a través de variadas experiencias: la religiosa, la intelectual y la fenoménica, tomando realidades vulgares en las que puede haber parte del ser. La «Tabacaria» viene a resultar de este modo una cosmovisión arquetípica intelectual y absoluta —también interior—, que refleja el afán de indagar la realidad múltiple, irónicamente a través de una *pessoa,* que en el proceso se niega confirmándose en otra, y que trata a la vez de encontrarse sentimentalmente. De la especulación intelectual —asociación de imágenes futuristas, conceptos y abstracciones figuradas— se lanza el poeta a la poetización de lo vulgar: la muchacha que come chocolate, el papel de plata envolvente, la hoja de estaño. Resulta un collage paródico de lo trivial incrustado en el poema metafísico.

(15) Alvaro de Campos nació en Tavira el 15 de octubre de 1890. De profesión ingeniero naval. Estudió en Glasgow; reside en Lisboa inactivo. De origen judaico, de cabello liso y monóculo, viaja al Oriente, y, basado en esta experiencia, escribe el poema *Opiário.* Véase *Obra poética,* p. 713.

(16) *Obra poética,* p. 747.

Paradójicamente el poeta llega a afirmar que: «Nao há mais metafísica no mundo senao chocolates», que «as religioes todas nao ensinam mais que a confeitaria». Ha variado el ritmo. Se abre un paréntesis de ocho versos en el escrutinio poético. El poema se carga de cruda ironía y sorna ante la anterior especulación *ad infinitum* que no resuelve el enigma: la amargura «do que nunca serei» (p. 325).

Todo el poema está construido en versos blancos, libres, con un ritmo de versículo bíblico que nos recuerda la monótona fluidez de Whitman en *Leaves of Grass*. Esta lentitud del heterónimo Campos se convierte en agónica ante la reiterada dialéctica del ser-no ser. Con frecuencia los versos se forman a base de aliteraciones, construcciones paralelas y anafóricas: *ou, ou, ou; vejo, vejo, vejo; sempre, sempre, sempre,* que dan más gravidez al ritmo lento del poema. A nivel lingüístico se nos revela la conciencia obsesiva del ser perdido: conciencia de orfandad ante el mundo del más allá de la ventana: «lojas, passeios, carros, entes vivos, caes»; «E tudo isto é estrangeiro como tudo» (p. 326). A través de la conciencia o del recuerdo el poeta vivifica su pasado: «vivi, estudei, amei, e até cri». Se completa el ciclo: presente (la tabacalería), pasado (memoria de lo vivido), futuro (ambigüedad que le negará). Su máscara, su *pessoa* dramatiza el ciclo: «Quando quis tirar a máscara, / Estava pegada à cara» (p. 326). La máscara hace a Campos el figurar y el fingir; el ser figurín en lo figurado; el querer ser otro en la especulación y variar bruscamente ante la realidad *tabacaria.* Ante ella, al final del poema, el poeta recobra sólo su conciencia espacial. La presencia del *Êle* (el dueño) y la del *eu* (la pessoa poética); la entrada al almacén de un cliente que va a comprar tabaco, e incluso el mismo acto de escribir versos lo lanzan a la realidad actual, temporal: «E vou tencionar escrever êstes versos em que digo o contrário» (p. 327). La fábula poética que distorsionó y negó la propia autenticidad halla la realidad local que conduce al poeta a su conciencia recobrada. Se cerró el ciclo; el vaivén fue completo. En la dramatización poética, a solas, cara a lo que «es e no es» Pessoa usó otra máscara de la que fue consciente y sincero: ésta fue la de Alvaro de Campos en «Tabacaria».

4. FERNANDO PESSOA Y SU AUTO-PESSOA ENAJENADA

Los heterónimos de Pessoa son también una reacción poética a la enajenación del hombre frente a su mundo. En sus poemas escritos en inglés y en francés la enajenación está más bien a nivel lingüístico que al crítico-literario. Su tendencia a crear un mundo literario

heterónimo es parte de su actitud psicológica, iniciada como ya vimos en la niñez. Veamos un poema que, a nuestro juicio, es significativo, y esclarece más su posición ante el acto de enajenación, de reivindicación de lo personal:

Tenho tanto sentimento
Que é freqüente persuadir-me
De que sou sentimental,
Mas reconheço, ao medir-me,
Que tudo isso é pensamento,
Que nao senti afinal.

(«Obra poética», p. 107.)

En los primeros seis versos se impone la expresión completamente personal del poeta a base de la primera persona del singular. Hay un yo estático-sentimental frente a otro yo pensante-dinámico. Este (pensante) hace ver la realidad aparencial del primer yo (sintiente). Pero el sentimental es a la vez ente fingido. Estos *yos* antitéticos se conciben a base de verbos de conocimiento (plano intelectual) y persuasivos (plano volitivo).

Ambos niveles conllevan la idea de existencia (yo pensante) y a la vez destrucción (yo sintiente) en dos latitudes polares: la del sentimiento y la del *pensamiento*. La *conjunción* adversativa *mas* inicia la segunda fase. La reflexión del yo autoexamina su sentimiento como pensamiento. Afirmando que el sentimiento es *tudo isso,* la estrofa inicial distancia sentimiento de sentidor, lo que ayuda a la enajenación intrínseca en la experiencia del sentir por parte del yo. El sentimiento llega a ser explicado por el pensamiento que obliga a que el sentidor sea más bien pensador. La paradoja define al yo *(eu),* e implica metamorfosis ideológica de lo sentido a lo pensado, negando finalmente la primera fase. El poeta en la segunda estrofa se expresa seis veces en la primera persona del plural. Del *yo* pasamos al *nosotros,* que se encuentra en un total de doce versos en contraste con el yo, sólo seis veces en igual número de versos. La antítesis entre lo sentido y lo pensado adquiere símbolo universal. Es como el problema de Hamlet oyendo a otros personajes *soliloquiar* sus ideas. En Pessoa el yo al pasar a la esfera del *nos* pierde individualidad; se transforma en todo o en nada. La dualidad está en escoger entre vida vivida (acción), o vida pensada (pasividad), pero lo vivido es equivalente a lo sentido en la primera parte del poema. Y esta dialéctica reversible conduce a una agonía metafísica y existencial, a negar la realidad (Kant), y a vivir en lucha con el poder de la voluntad en busca de nuestra representación (Schopenhauer). El hombre está limitado a sus pensamientos,

que, según vimos en la primera parte del poema, desmienten los sentimientos. Pensamiento, intuición, al igual que visión y profecía, predominan sobre la sensibilidad y el sentimiento. Pero el juego añade este elemento fársico en plano abstracto y racional. Pessoa se sitúa en la misma línea del filósofo Berkeley —también Pirandello—. Ambos trataron de resolver el problema realidad frente a apariencia o su antítesis, elevando a un plano metafísico lo sentido y lo pensado. Esto lo refleja el poema en estructuras bien definidas: lo individual *(eu)* frente a lo universal *(nos)*. El ciclo conceptual pasa a ser a veces el *leitmotiv* en la obra de Pessoa, y su crisis, a la vez personal (psicológica) y metafísica (ontológica) crea tensión al poema. Poesía filosófica que desarrolla el poeta como pensador y sentidor, y que refleja la problemática congénita a todo hombre frente a su universo, y frente a la creación artística en relación con él; concepto de *mimesis* que hace siglos planteó Platón en sus *Diálogos*.

Es en «Autopsicografía» (17) —poema de doce versos dividido en tres estrofas— donde observamos cierta lógica que explica la teoría poética de Pessoa. En cada cuarteto el poeta presenta un aspecto importante del proceso creativo:

O poeta é um fingidor
Finge tao completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

(«Obra poética», p. 97.)

Sorprende al lector la fuerza generada por esta frase chocante: poeta-fingidor (simulador, engañador). Apariencia de algo que no es. El poema define un *ars poética:* el poeta que finge tan *completamente* que llega a sentir el dolor que de verdad siente. La misma línea argumental la vimos en el poema «Tenho tanto sentimento», en donde lo sentido sólo se reconoce dentro del contexto de lo pensado, que a la vez se niega, ya que «tudo isso é pensamento / que nao senti afinal». Pero «fingir é conhecer-se» se nos dijo. En el mismo sentido Pessoa asocia la idea de T. S. Eliot: «Poetry is not the expression of personality, but an escape from personality» en *Selected Essays* (London, Faber and Faber, 1932, p. 21).

(17) El poema «Autopsicografia» fue publicado por primera vez en *Precença*, núm. 36 (noviembre 1932).

5. RICARDO REIS: LA PESSOA EN EL PASADO (18)

En Ricardo Reis tenemos un poeta muy parecido a Fernando Pessoa. *Sistemáticamente poetiza su existencia. Domina el epigrama*, la expresión nítida y expansiva que capta lo esencial de sus pensamientos, y que resuelve el problema del yo subjetivo frente al universo de los múltiples yos. Poemas como «Para ser grande sê inteiro» (p. 239) subrayan una nota bastante optimista. Reis es la integración del hombre dentro del desdoblamiento antitético, inherente a la obra de Pessoa. Tomemos, por ejemplo, el poema «Se recordo quem fui, outrem me vejo» (página 232), donde expresa la idea de desdoblamiento entre el presente y el pasado (en «Tabacaria», de Caeiro era presente y futuro). Del recuerdo surge el otro yo actual. Este, a la vez, se transforma en yo del pasado. Confluyen los tiempos: «o passado é o presente». Y dentro de esta simbiosis temporal, el poeta encuentra un amor para el yo del pasado; un amor onírico, necesario para recrearlo, «quem fui é alguém que amo / Porém sómente em sonho». El sueño facilita el desdoblamiento o la búsqueda de otra identidad: la búsqueda total de Pessoa al crear su mundo heteronímico. Se establece otro nivel de conciencia similar a la dialéctica entre lo sentido y lo pensado. La palabra *porém* indicaría separación o choque filosófico entre el sueño y el recuerdo, entre la *lembrança* y la *saudade*. Es el ser dentro del cual existe otro yo «senao de quem habito / por trás dos olhos cegos». El yo adquiere otra faceta que podríamos llamar física: la conciencia de una presencia corporal. Ricardo Reis continúa:

Nada, senao o instante, me conhece.
Minha mesma lembrança é nada, e sinto
Que quem sou e quem fui
Sao sonhos diferentes.

El lenguaje de Reis es abstracto. En el poema, el recuerdo es reemplazado por el sentimiento que niega la presencia del primer yo desdoblado, poniendo los dos a nivel del sueño. El momento como tiempo define el yo presente, de la misma manera que el recuerdo define el yo en el pasado: Sueños entre sueños y yos entre yos. El movimiento cíclico imaginativo desarrolla lógicamente un poema cíclico y viceversa.

---

(18) Ricardo Reis nació en 1887 en Porto. Se educó en un colegio de jesuitas; de profesión médico, vive en el Brasil desde 1919. Se expatrió voluntariamente por ser monárquico. Latinista por educación y semihelenista por vocación propia. Ver *Obra poética*, p. 713.

6. PESSOA: DE MODERNISTA A CLASICO

Pessoa ha sido el poeta más grande que ha producido Portugal desde Camoes, afirma Rickard: «In Portugal and Brazil he is today considered to be the greatest poet in the national language since Camoes» (19). Ha sido traducido a otros idiomas (francés, alemán, español, italiano). Sin embargo, su revaloración es reciente, y pese a que su crítica va aumentando, son todavía pocos los trabajos que tratan de la totalidad de la obra, que va de los tratados de estética y crítica literaria a embriones de dramas filosóficos. Pero Pessoa es un poeta difícil como lo es Quevedo y John Donne. Pessoa es un poeta metafísico. No escribe en una sola dirección. Exige del lector una constante prefiguración de *pessoas* que nos despistan hacia otras realidades, negándolas al final. Su verdad unitaria se contradice porque su esencia poética básicamente es dual y ambigua. Su ciclo nos lleva de la negación a la afirmación en un proceso continuo e inverso que se desmiente en el camino. Se dramatiza el ciclo, y en el juego participan las máscaras: visiones poéticas, intuiciones estéticas. Su diversidad tiende a aprehender lo que podría ser una visión mítica de la realidad. Pessoa plantea el problema poético en una esfera ontológica: la búsqueda del ser se convierte en búsqueda de la identidad. Niega sentimiento; prevalece pensamiento, intuición, visión profética sobre sensibilidad elemental. Los heterónimos son esa parte en que hubiera querido Pessoa estar encarnado y reflejar a los demás. En ellos dramatiza una lucha: el ansia de romper su unidad individual. La creación termina cerrando un círculo en el que participa como máscara y como creador, como ingenio artístico y como reflejo de él. La búsqueda es pasional. El misterio de la existencia no se resuelve. La poesía se torna en búsqueda asistemática, en inseguridad. Pessoa se aparta de lo tradicional. No sólo renueva el vocabulario poético, sino que también confiere un nuevo carácter a la poesía portuguesa. Es su gran innovador.

Su modo de ser abúlico en el que insiste Entrambasaguas y Octavio Paz (20), no es aplicable a su producción literaria. Pessoa sintió una vida grande; como tal la vivió y la creó. La prioridad que confiere a la voluntad sobre la acción lo asocia al *Fausto*, de Goethe (Pessoa intentó escribir un drama, *Fausto*, que esbozó en cinco actos) (21),

(19) Véase «Preface», de Peter Rickard, *op. cit.*, p. IX.

(20) Fernando Pessoa, *Poesías (Selección)*, nota preliminar de Joaquín Entrambasaguas, «Suplemento sexto de Cuadernos de Literatura Contemporánea», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid, 1946), p. 5.

(21) Del drama *Fausto* que intentó escribir Pessoa sólo se conserva un breve fragmento. En él trata de representar la lucha entre inteligencia y vida. Véase al respecto A. E. Beau, «Uber die Bruchstücke zu einen Faust des Dichters Fernando Pessoa», en *Goethe Neue Falge des Jahrbuchs des Goethe, Gesellschaft 17* (1955), 169-184; *Ibíd.*, Pessoa, *Obra poética*, p. 758.

sobre todo en la escena anterior al encuentro de Fausto con Mefistófeles (22). Pessoa representa la figura antifaustiana desposeído de la luz del espíritu, pero a la vez fingiendo la realidad del mundo crea una realidad poética provocada por los personajes que habitan el mundo heteronímico. Sigue en este sentido la tradición nietzschiana —que conoció y leyó (23)—, donde el artista dionisíaco es contrastado con el apoliniano (24). Ambos polos antitéticos son vertientes obvias en la obra de Pessoa. La síntesis de su obra refleja las dos tendencias e intensifica la expresión literaria. La despersonalización del yo desnuda la poesía de Pessoa de todo dogmatismo, haciéndola variable y antidogmática, colocada en dos polos antitéticos: el yo super-intelectual y el yo super-sensible. En su variación de polo a polo la obra de Pessoa se ofrece como una ejemplarificación épico-humana. Lucha por descifrar las distintas existencias del yo y de las cosas, en un ámbito espacial, que es a la vez múltiple. Le aterra esta existencia con su incapacidad de distinguir y de ver más allá de la apariencia. El solitario poeta, profundamente filosófico, se adelanta al mundo agónico y náusico de los filósofos existencialistas. Coetáneo a Unamuno coincide con él en varios puntos: lucha entre razón y sentimiento, entre inteligencia y voluntad, esencia y existencia, ficción-realidad. Esta doblez dramática del *eu* y de los *outros* es, a nuestro parecer, la primera raíz estructural de todo el arte pessoano: desde su intuición inicial hasta su total verificación expresiva.

ANTONIO CARREÑO

495 College Street
Dp. of Spanish
New Haren, Cosm. 06520
(USA)

(22)

This written, «In the beginning was the Word».
Here I am spaked! Who, now, can help afford?
The Word —impossible— so high to rate it;
Quite otherwise must I translate it,
If by the Spirit's light I'm truly taught.
I've writ, «In the beginning was the thought».

Véase J. W. Goethe, *Faust*, translation by Bayard Taylor (New York, 1962), pp. 114-115.

(23) Pessoa leyó a los filósofos alemanes, sobre todo a Kant, Hegel, Schopenhauer y Nietzsche. Véase en «Introduction», de Peter Rickard, *op cit.*, p. 50.

(24) «In the firs place, as a Dionysian artist, he has identified himself with the personal unity, its pain and contradiction. Assuming that music has been correctly termed a repetition and a recast of the world; we may say that he produces the copy of the personal unity as music. Now, however under the Apollonian dream inspiration, this music reveals itself to him again as a 'symbolic dream image'. The inchoate, intangible reflection of the primordial pain is music, with its redemption in mere appearance, now produces a second mirroring as a specific symbol or example», en Friedrich Nietzsche, *The Birth of the Tragedy* (New York, 1967).

BEN JAQAN

1

POR UN LIBRO DE COCINA DE ABU-L-CHAFAR DE MALAGA

NO entristezcas al pan con ese mero gesto de uso
con que lo tomas y lo cortas.
No mires al cuchillo más que a él.

Al pescado no lo abras sin amarlo primero.

Háblale alguna vez
al fuego y a la col.
Interpreta las risas del aceite.

Dedícale una lágrima al azúcar dormida.

2

ACTIVIDADES SEXUALES

EL infinito deseo de Nuestra Luz
penará cruelmente hasta que no le traigan
la esclava que se busca por toda la ciudad
y a la que proclamaron los doctores
de entre diez mil mujeres, dueña
ignorante del más bello esqueleto.

Parece ser que no,
es hembra llamativa y ni siquiera
muy joven ya, que nadie al verla temblaría de amor.
Pero los rayos X revelaron en ella
a la mirada de los entendidos
tal perfección como la de abril en Ruzafa

o como la del Libro de las Quejas, y dicen
que lo sutil de toda osatura
lo es en la suya más, y más fuerte lo fuerte,
y sus caderas un acongojante, circular plenilunio
y la columna vertebral, gloriosa
torre de miel,
mientras que las costillas y los huesos
de sus brazos y piernas se ciernen
con la ingrávida gracia de las ramas del albaricoquero,
hiriendo a los expertos hasta el punto
de que dos de los sabios se desfogaron allí mismo
ni cuidando, en su ofuscación,
de aprovechar con arte las sombras de la sala.

Todo ello ha encendido un deseo atormentador
en el pródigo pecho de Nuestro Rey
y ahora la buscan: antes de la noche
la tendrá Abbad entre los brazos
y yacerá con su invisible belleza, y gemirá, contra la pobre
carne que lo reviste,
por el privilegiado esplendor imbesable.

3

LAS ALBONDIGAS

DOS días ya que por tu causa, Mirta,
contravengo las instrucciones del Señor
y, cualquier tarde de éstas, los del hakim *me harán prender:*
a mí, el más limpio del mercado,
pero que ahora, con la carne
tan magra y viva como siempre,
la miga justa y las especias de Alcira,
echo cada mañana en mis albóndigas
cosa que no debieran llevar, lágrimas.

4

CLAVIJO POR SANTIAGO & C°

«... aver peleado Santiago acompañado de Angélicos escuadrones».

Fray Jerónimo de la Concepción

LUCIRA el sol mañana, quizá
de aquí a dos días, a tres,
y empezaron ya a reponerse
los lampazos, el trébol, deshechos bajo el casco (y las máquinas)
de los jinetes (las ciudades) que ayer mismo
ilustraban el alba
y son ahora pasto de los pájaros
(y de las sociedades & C°).

Ausentes ya quienes sobrevivieron,
en la extensión mortuoria, trepanada de grúas,
suenan con los del chamariz los silbos del poniente
que agita los ropajes, las cimeras caídas,
y, entre la putridez, la avena loca
yergue de nuevo sus menudas lenguas
absorta todavía por el ruido y la furia
de la guerra (de los contratos), metro a metro:
eso fue y esto es todo.

Algún caballo blanco, algún sector demasiado célebre en el Sur,
serán sacralizados con el fin
de cubrir los expolios, y puede ser que por la tarde
se escuche aún el gorgoteo
del calamón entre los jaramagos e incluso que alguien llegue
desde tierras distantes a apurar los despojos;
las flores, como siempre, volverán en abril.

Aquel fue, este es todo el milagro.
Y cierra España.

5

MABRUK DE ARCOS

AHI os quedéis.

Seis años ya que este jardín me mira
discurrir sin cuidados entre sus arriates, redactar

versos bajo el laurel y ver echarse luego por las cuestas
la sombra, abierta y pronto a los amigos o al amor.

Pero ahora me aparto
de cuanto ya me parecía fijo
y a mis cuarenta y dos, que son en vida cien de los cumplidos por
[cualquiera,
he aquí que enristro lanza, aparejo
el rocín y me voy esta misma noche
entre los llantos y las súplicas de mi gente,
a esos desfiladeros de Zahara.

¿Iba a llorarlo yo también?
¿Y el amargor de estar sentado y a cubierto
mientras padecen tantos a que conozco o no conozco,
y la bellaquería de esperar
entre vinos, elogios y sutilezas
literarias la sepultura,
recibiendo hasta entonces la limosna
de los fuertes a mi talento?

Eludir la vejez y hacerlo con la causa
de Ben Faddan, el perseguido
por todas las patrullas y por todos los perros y los focos del mundo
¿no ha de ser empezar a morir pero hallarse
vivo otra vez, entrar
a días verdaderos, así sea
con una línea de balas en la espalda?

¡Ahí os quedéis, claveles, tropos, repetidos
cuerpos desnudos junto a los candiles!

6

JARCHA DE MARILOLI

«... boca que a gustar convida...».

Góngora

VA para tres años
Grazalema entera,
Benarrabá entera,
Alcalá de los
Gazules entera,
me diste en la lengua.

7

RECADO A BEN ONNAL

«... cuantitativo el pelo...».

César Vallejo

HERMANO, el palabreo agosta tu trabajo.
Te lo pido, no sigas cosiendo tus vacíos
con técnicas y asuntos de solemne apariencia;
si semejante carga de turbias delgadeces
obstruye tu labor, a qué afligirnos más. Oh cuánta
gravedad huera en las cuartillas
que llenas sin temblor, como quien teje:
quizá no perviviese en ti más allá de la muchachez
la verdad de que hablo, o es tal vez
que no puedes cazarla en lo que urdes.
Como la rana a medio anestesiar
sólo en ti te debates y si apelas
a la moral o a la ironía,
allegando el oído vuelve a escucharse la
resaca estéril de tu Yo y tu Yo,
erguida en su diestra retórica
como en la fiesta el fatuo y astuto cantante de alquiler.

FERNANDO QUIÑONES

María Auxiliadora, [illegible]
MADRID-20

APARIENCIAS DEL ABSURDO

I

Absurdo es, etimológicamente, *lo* disonante, lo discordante, lo chocante al oído. *Ab-surdum.* Trascendiendo la radical etimológica, absurdo es lo que choca a la razón. Porque, en efecto, razón significa armonía, concatenación con sentido, sea de hechos, sea de ideas. Al parecer de Spinoza, «el orden y la conexión de las ideas es idéntico al orden y conexión de las cosas». El mundo spinoziano es, pues, un mundo relevantemente racional. Hay un orden, hay una conexión. Detrás de todo corre un hilván oculto que es la razón. Desde las pitagóricas armonías celestiales hasta las armonías matemáticas, naturales, humanas. En este punto la razón no es un accidente, un factor privativo de cierta posibilidad mental, sino que es la argamasa, la caparazón y la raíz de todo lo existente. Así lo concebía Spinoza. Esta concepción implicaba necesariamente a Dios. Para que hubiera razón todo debía ser racional, y para que todo fuera racional Dios debía estar en todo o —equivalentemente— todo debía estar en Dios. Spinoza va más lejos que Descartes. Descartes había hallado la verdad, pero le era menester fundamentar esa verdad en una garantía suprema: Dios. Spinoza no se satisface con garantías exteriores para la razón. Spinoza unifica verdad y garantía. Dios deja de ser garantía-de-la-verdad para transformarse en la verdad misma. De esta manera se suprimen suturas, resquicios, puentes. Ser y razón se confunden. Estamos en la perfectísima esfera de Parménides. En ella la disonancia es imposible. Es el paraíso del pensamiento, del cual nunca se sale, porque no tiene salida. Tampoco la muerte sería una «salida» como lo era, *verbi gratia,* para Sócrates. Sócrates anhelaba la muerte porque veía en ella una salida de este mundo de sombras y apariencias hacia el mundo inteligible de las ideas-verdades perpetuas. En el universo de Spinoza no hay salida porque no hay menester de salida. La muerte *es* racional. La muerte es un acontecimiento divino-verdadero como lo es todo aconteci-

miento, cualquiera que sea su índole. Sócrates salía en pos de la inmortalidad. Spinoza ignoraba la inmortalidad. La absoluta razón se identificaba con la divinidad, y ésta con la eternidad. Somos mortales, pero somos eternos. Vida y muerte son distintos momentos de un mismo e idéntico Ser. Cualitativamente los momentos son distintos. Racional-divinamente los momentos equivalen: tienen el mismo valor. La muerte pierde su aguijón. La muerte —la mejor, y mayor, y más concreta posibilidad del absurdo— muere. «Spinoza no se limita a *sentar una teoría determinada*, a crear *un* sistema, instaurándolo al lado de otros igualmente posibles; no, lo que este pensador ofrece a nuestro análisis crítico es algo más: es *el* sistema del pensamiento filosófico, por ser su tipo perfecto y acabado y su más pura plasmación formal» (1). La racionalidad es la antítesis del absurdo. Era indispensable encarar la racionalidad en su perfección máxima, en la teoría de Spinoza. *Si la razón fuera, sería spinoziana.* Pero no sabemos si estamos en el paraíso. Más bien estamos tentados a albergar la certidumbre de un paradisíaco exilio. Las socráticas sombras del estar-fuera nos acucian. No razonamos al absurdo. Lo sentimos. Lo vivimos. Lo palpamos en nuestra carne mortal (finalmente inmortal o eterna, pero momentáneamente mortal). Si la razón fuera, Dios tampoco sería problema. Fácticamente tenemos a Dios y perdemos a Dios del mismo modo como sabemos tener y perder nuestra propia imagen. Spinoza, puesto a pensar, dio con el único sistema posible en un columbrar racional. Pero Spinoza el hombre, el ser vivo que iba a morir, el que lucha con sus congéneres, el que sufrió con ellos y por ellos, el que gozó amando —a Dios, al universo, a las ideas, a una mujer—; Spinoza-el-real *era en el absurdo.* Spinoza como tú. La vida crea ideas, se somete a ideas, pero no es idea. La vida «se sale» de marcos doctrinales. Ese salirse irremediable de marcos estáticos, ése es el absurdo. El de ciertos días, el de peculiares instantes, el del instante por venir, que se llama muerte. La muerte es el símbolo apoteótico de la caducidad de toda armonía. Sócrates la «salteaba». Idénticamente los místicos, los sistemáticamente y tranquilamente religiosos. Pero, ¿los que no saben saltar o saltear? ¿Y los que no quieren hacerlo? ¿Y los que quisieran, pero se hallan impotentes porque no encuentran rumbo para el salto, no saben *adónde* saltar? Se puede morir antes de la muerte. Así lo hace un personaje de Galdós. La ficción galdosiana alcanza las estrellas y *se queda allí:* «Qué diría esa inmensidad de mundos si fuesen a contarle que aquí, en el nuestro, un gusanillo insignificante llamado mujer

(1) Ernst Cassirer: *El problema del conocimiento*, III, trad. W. Roces, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1957, p. 35.

quiso a un hombre en vez de querer a otro. Si el espacio infinito se pudiera reír, cómo se reiría de las bobadas que aquí nos revuelven y trastornan...» (2). Sí, desde cualquier estrella, *todo esto* es absurdo. El mentado personaje ha salido del mundo y lo contempla desde el exterior. Ahora *ve* el absurdo. Pero en virtud de este ver ya ha dejado de vivir. Ya no podrá morir. Porque ya ha muerto. La fuga forma parte de la batalla y, lejos de negarla, la corrobora rotundamente. La fuga de Orozco —el personaje de Galdós— es una fuga heroica, es un suicidio. La salida final para no arribar al final. ¿Quién se atreve a juzgar? El juicio que se imparta, ¿no será radicalmente *otra* salida?

II

«... Un gusanillo insignificante llamado mujer quiso a un hombre en vez de querer a otro.» Nada más sencillo, nada más absurdo. Lo que resalta es la no necesariedad del hecho, la contingencia, el poder-ser-de-otra-manera. Es la razón, precisamente, la aplicación de una *lógica* pura la que conduce a la conclusión absurda. En otros términos: la razón no halla razón en la existencia. Sea en la existencia particularizada en cualquier momento, sea la existencia tomada en su totalidad de desenvolvimiento hacia la muerte-nada. En el primer caso, estamos en el absurdo cotidiano, el que emerge del tiempo vivido. En el segundo caso nos colocamos de lleno en el gran absurdo, el absurdo total que brota de la totalidad del ser. Sin apelar a puntos de vista estelares, nos miramos retrospectivamente y nos asombramos. Esos pasos dados, esos caminos hollados en tiempo pasado son nuestros y, no obstante, parecen ser ajenos. El solo hecho de contemplarnos en perspectiva nos desprende de nuestra identidad, nos alieniza. Ese ser que yo fui, ¿qué *necesidad* tenía de ser? Este yo tornará a ser sin necesidad, sin razón absoluta. Pero aún no hay percepción plena del absurdo. El absurdo germina esplendoroso cuando percibimos que vivir es absolutizar esos «accidentes» que fuimos, que seremos, puesto que no queda otra alternativa que incorporarlos al «yo» y hacerlos esencia. Al respecto opina Keyserling: «Así, exactamente, cada uno experimenta su vida no como una adición de sucesos pasajeros, sino como una unidad que existe en sí en su plano propio y que, incluso, preexiste en forma de destino. como la sonata preexiste en forma de partitura» (3). *A posteriori* sí,

---

(2) Benito Pérez Galdós: *Realidad*, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1944, p. 256.

(3) Conde de Keyserling: *La vida íntima*, trad. Luis López Ballesteros, Ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1953, p. 117.

los pasos dados parecen hilarse en una trama y los hilos adquieren razón y necesariedad en función de la trama. Pero hay un momento posterior al *a posteriori*, y en ese momento la trama misma resulta injustificable y eminentemente caduca. Sí, desde luego, la partitura preexiste a la sonata, la música realizada-sonada. Pero, en rigor, la música preexiste a la partitura, la música en cuanto se va creando y va dando a luz a la partitura. Por otra parte, Keyserling dejó de notar que la existencia es música que se va creando. No más. Sin partitura. La partitura es el momento posterior contemplativo, la trama que se *ve*, porque lo que en rigor hay delante del ver retrospectivo son hilos, hilos. La trama sólo es posible en un mundo spinoziano, *dentro de una trama mayor.* Así como escolásticamente la *natura naturata* postulaba una *natura naturans*, inversamente podría decirse que la razón razonante sólo es factible y adquiere sentido dentro de un marco general y universal de razón razonada con la cual con-cordaría. Pero si esa con-cordancia no se da, surge la dis-cordancia del *ab-surdum.* El «pequeño absurdo», el denominado cotidiano, el de los momentos y las horas es, en virtud del gran absurdo, representado por la muerte. El absurdo nace cuando la vida deja de ser vida y comienza a ser comprensión. La razón, pues, lo patrocina. La razón debe captar la armonía universal. De la armonía universal depende mi ser, esto es, mi ser en cuanto sentido, mi trama, mi partitura o, si se quiere, mi destino. Pero la realidad no se pliega a los designios lógicos. La realidad destruye de continuo moldes y preconcepciones. Bien sabe ya la ciencia que ella construye *un* mundo, pero es incapaz de reflejar *el* mundo. Saber es progresar hacia la ignorancia. «Et plus la connaissance progresse, se développe, s'agrandit, plus une inconaissance contradictoire progresse, se développe, s'agrandit. En d'autres termes, pour connaître quelque chose, il faut ignorer sa contradictoire» (4). Conocer es creer. Desconocer es nadificar. El vacío es un estridente grito de ignorancia. El absurdo vibra en el fondo de la conciencia. El ser busca y no se encuentra. Busca, impersonalmente, pero siempre *se* busca, en todo, porque debe haber un todo para que la parte se halle justificada. Por eso la primordial función de la razón no es conocer, sino justificar. La hora tendrá sentido si el tiempo todo lo tuviere. Decir tiempo es decir *mi* tiempo. Y mi tiempo es naturalmente trunco. Moriré. No sobreviviré. Hay final, pero no hay retrospección final. Tal razonamiento, en efecto, rezuma estupidez. Pero estupidez es el estupor consagrado. El conocimiento se origina en el asombro y culmina

(4) Stéphane Lupasco: *Logique et contradiction*, Presses Universitaires de France, France, Paris, 1947, p. 73.

en el estupor. El momento privado de *a posteriori*. La muerte es el cese definitivo de la *posteridad,* de mi ser-posteridad. Absurdo, estupor, angustia. Angustia es literalmente asfixia. Asfixia es soledad última. El ser consigo en el propio estrecho recinto. «*Ordo et conexio...*», soñaba Spinoza. Pero la existencia se manifiesta como desconexión. Hilos, hilos. Retrospección final imposible=trama imposible. Conocimiento total imposible=trama imposible. Y la imposibilidad menor inserta en la imposibilidad mayor. Se va cerrando el cerco, va creciendo la angustia. *Ab-surdum:* sordera comunicativa. Sin la Gran Razón mi razón es un adminículo impotente. Bien veía Leibniz a la existencia como mónada subjetiva, cercada, sin ventanas. Dos mónadas pueden comunicarse tan sólo a través del choque. Claro que Leibniz salvaba la armonía universal uniendo todos los hilos monádicos a Dios. La comunicación se haría a través de Dios. De esta manera se «saltea» el absurdo. El absurdo invita a evadirse, a saltear cercos, a salvarse. No hay remedios a medias en esta patología existencial. Hay que llegar, como Orozco, hasta las estrellas o, como Leibniz, hasta Dios. El absurdo postula —de una manera soberanamente absurda, desde luego— a Dios.

III

«Si la misma cosa fuera para todos igualmente bella y sabia, los humanos no conocerían la controversia de las disputas. Pero no hay para los mortales nada igual ni semejante, excepto en las palabras. La realidad es diferente» (5). No, lo igual y semejante no se hallará, vía razón o lógica, mientras no se trascienda a una Razón o Lógica superiores de la cual participáramos todos. Pero si la razón no nos une, en cambio sí poseemos una fundamentación común en el absurdo de la existencia que culmina en la muerte. Paradójicamente no nos identifica la vida, sino la muerte. Si no confluimos en Dios, confluimos evidentemente en el punto final. Esta *Sorge* —en lenguaje heideggeriano— nos mancomuna. Ese Todo es indubitable. Así lo apreció el Eclesiastés, el mismo que había apreciado que «quien aumenta saber, aumenta dolor». El absurdo sale de mí y se coloca entre nosotros. Porque no estoy solo. Estamos solos. Solos y con palabras. Nada nos comunica, salvo el absurdo afán de comunicación. «La realidad es diferente», afirma Eurípides. Cada flor es diferente de su semejante. La identidad está en las raíces, y, más

(5) Eurípides: *Las fenicias,* vs. 499-502.

profunda aún que las raíces, en el suelo último donde se radican. En el bíblico pasaje donde Jacob *se encuentra* con Raquel, Jacob prorrumpe en llanto. Un acertadísimo comentarista supone que Jacob «vio» en ese momento la muerte prematura de su amada. El encuentro se da, pues, en el absurdo de la caducidad primordial y radical. Si en teoría kantiana lo *a priori* es el valor supremo, en la existencia asistemática lo *a posteriori* es el valor primero y último. Poéticamente podía columbrar Rilke que cada ser cultiva su propia y exclusiva muerte. Más cerca de la realidad decía Juan Ramón Jiménez: «La muerte es una madre nuestra antigua, / nuestra primera madre, que nos quiere / a través de las otras, siglo a siglo...» El psicoanálisis ya se encargará de calar en los subsuelos de estas metáforas. Nos quedamos con la imagen de una maternidad final y universal que nos «ampara» *a posteriori.* Absurdamente hallamos lo universal cuando dejamos de ser. Y, no obstante, vivimos y pretendemos vivir. Saltamos, pues, el cerco. Somos diferentes y los respectivos saltos también lo son. Si el absurdo asoma de la vital ignorancia de nuestro sentido y nuestro destino, la vida se realiza en la salteadora ignorancia del absurdo. La razón que ha desembocado en el absurdo, urgentemente se dedica a subsanarlo, a salvarlo. La existencia se torna supervivencia y la supervivencia irrealidad. Porque, en efecto, la realidad *es* diferente. La realidad va de la duda a la duda, puesto que nada es necesario. La vida exige certezas y conexiones de certezas. Detrás de la verdad se postula la garantía de esa verdad. Tarde o temprano arribamos —cada uno a su estilo— a una construcción spinozista. Distintos estilos, por supuesto. El salto del cavernoso universo umbrífero al mundo inteligible; el salto de Platón. El salto de la razón pura a la razón práctica; de la razón práctica al juicio estítico; de la causa a la finalidad; el salto de Kant. El deductivo salto sucesivo de «Pienso, luego existo» a la existencia de la verdad, y de la existencia de la verdad a la existencia de la Fuente de la Verdad = Dios; el salto de Descartes. El salto de la Nada del Ser a la Razón Dialéctica; el salto de Sartre. El salto del hombre al Súper-hombre, de Nietzsche. El salto a la transmigración de las almas. El salto a la inmortalidad. El salto a la Diosa-Sociedad. El salto de Orozco. Es inevitable: hay que ir más lejos. El urgente menester de la «salida» para superar al absurdo. Es humano, demasiado humano. Es la historia de la humanidad: acumulación de «saltos» salvadores. Existir es salir de sí continuamente. Debo ser necesario. Debo salir y justificar mi existencia. Debo hallar la coordenada en la cual pueda inscribir la huella de mi paso en calidad de destino. Es necesario revalidar constantemente la necesariedad que constantemente pe-

ligra bajo la mirada acechante del absurdo. Y este «debo» que se repite se torna en categoría existencial. El «debo» es verbo de deuda. El debo responde a cierta vaga y tácita acusación que gime en el aire que respiro. El absurdo me hace respirar culpabilidad. El psicoanálisis *razonante* no puede consolarme. El absurdo surge entonces como herida bordeada de culpa. Lejos de Spinoza, estamos ahora en el universo de Kafka, de Kierkegaard, de Dostoievski. Este es mi mundo *real:* un mundo donde debo responder. Pero cualquier respuesta que dé será una evasión, servirá para «tapar» el absurdo, para rehuirlo. Sólo el «debo responder» guarda autenticidad. La misma autenticidad que guarda la muerte. La autenticidad de lo imposible llevado a la cima del silencio. El resto es inauténtico. Como las palabras a las que se refería Eurípides. Las palabras son *una* respuesta. Y lo que se exige es la respuesta total. Que no es pronunciable, por supuesto. Que, en consecuencia, sólo es vivible.

IV

La exigencia tácita, la Gran Pregunta que nos envuelve mientras la existencia dura, puede concebirse —según nos sugiere Buber, quien se apoya en la primera pregunta de Dios a Adán— en términos de «¿Dónde estás?». Yo ya no me busco, pues. Me persigo. Eso es la conciencia: perpetuamente localizarse, ubicarse, relacionar el estar con un dónde. Lo cierto es que donde yo estoy nadie más puede estar. Donde estés, estarás solo. Eso no es metafísica. Es física pura. Pero hay otros. Es una evidencia innegable. No estoy. Estamos. Diferimos, pero *nos referimos*. He aquí el absurdo de estar esencialmente solo y diferido, y al mismo tiempo constantemente referido a algo, a alguien, siempre tenso hacia el no-yo. Ahí está la trama, *fuera de mí.* Soy en intermitente expoliación y expropiación. No puedo hablar de mi trama, ni de mis hilos. Porque tampoco los hilos son míos. Destellan en los encuentros-choques. Más aún: *son* esos encuentros-choques. Ni mi estar ni mi dónde dependen entonces de mí. Y, no obstante, *debo* responder. Absolutamente solo, absolutamente accidental, absolutamente fuera de mí. Nada necesario había en que la mujer de Orozco quisiera a un hombre y no a otro. Lo necesario radicaba en el querer, en el volcarse hacia lo otro. Y el libre albedrío sólo surge *a posteriori*. Lo que hay *a priori* es un libre accidente azaroso. El libre albedrío llega siempre tarde, viene a justificar, a re-pensar y re-valorar. Entonces se dice: «Yo elegí porque...» Entonces se razona libremente. El libre albedrío es una facultad puramente

racional-imaginativa. Porque estrictamente la mujer de Orozco no eligió a cierto «otro», sino en la medida en que *fue elegida* por ese «otro». Esta elección bipartita no es de nadie, es del encuentro donde uno y otro «caen». La circunstancia nos elige. Actuar es ser actuado. De ahí las metáforas de Unamuno y Borges según las cuales serían nuestras existencias sueños soñados por Otro Ser. De todas maneras ser es diferir, y diferir es referirse a otro. «Uno nace, y ensaya un camino sin saber por qué, pero sigue esforzándose; lo que sucede es que nacemos junto con muchísimas gentes, al mismo tiempo, todos entremezclados; es como si uno quisiera mover los brazos y las piernas por medio de hilos, y esos hilos se enredasen con otros brazos y otras piernas y todos los demás tratasen igualmente de moverse, y no lo consiguiesen porque todos los hilos se traban, y es como si cuatro o cinco personas quisieran tejer en el mismo bastidor...» (6). El encuentro es des-encuentro. Es la armonía de disonancias truncas. Sale la razón de la existencia, derrama sobre ella sus fulgores y descubre que nada puede ser razonado. La existencia es entonces drama: el actuar actuado. Y puesto que hemos de morir, el drama se denomina tragedia. *Tragoidía* (tragedia) signicaba en griego prístino: «canto religioso con que se acompañaba el sacrificio de un macho cabrío en las fiestas de Baco». He ahí la conjunción absurda de los más distintos elementos: religiosidad del misterio, sacrificio-muerte, fiestas orgiásticas. Las distintas salidas. La transferencia de la muerte a través del holocausto religioso. Cualquier salida es un sacrificio transferencial. Diferir es referir y referir es transferir. Abraham no sacrificó a su hijo, pero sacrificó a un carnero *en su lugar.* Sacrificar es invocar lo sacrosanto. Pero lo sacro (lo saben los lingüistas) no es sólo lo santo. La otra apariencia de lo sacro es la maldición. *¡Sacra fames!,* apostrofaba Virgilio. Hambre de oro, hambre de gloria, hambre de inmortalidad. Hambre de... *Tragoidía* es radicalmente eso: hambre, deseo voraz. No importa de qué. Hambre. O sed. Salir, buscar un apoyo, un sostén, un asidero. La *tragoidía* estalla porque lo otro hacia lo cual estoy necesariamente referido se torna objeto de mi hambre, y el actuar actuado exige que el hambre devore. Los hilos sedientos se entrelazan, en consecuencia, con otros hilos sedientos, y no hay más panacea para la sed que *otra sed.* El sacrificio espera. Cuando Jacob debía encontrarse con su hermano Esaú «tenía miedo y sentía gran angustia». Dicen los clásicos exegetas: «Miedo»-de ser muerto: «angustia»-de matar. Alternativa del sacrificio. No podemos ser sino los unos con los otros.

(6) William Faulkner: *Absalón, Absalón!,* trad. B. F. Nelson, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1952, p. 120.

No podemos ser sino sacrificándonos. Cualquiera sea el dios. Primero está la necesidad del sacrificio, luego se crea el dios. Este segundo momento es el de salida, el de salvación. El momento del salto. *El absurdo está entre tú y yo y el tercero que «elegimos» como espectador.* El absurdo está en el actuar actuado del drama del ser-en-sí que sale en busca de otro y, más tarde, en busca del espectador. Más tarde no. El espectador está en la sala *antes* que comience el espectáculo. Salimos a la lid porque ya hay *un espectador,* actual o virtual, patente o latente. El más tarde es un plano de profundidad: es la segunda potencia a la cual nos remitimos. Actuar es actuar con alguien frente a alguien. *Ahí hace crisis nuevamente el absurdo:* ¿Frente a quién? ¿Para quién? El drama no tiene fin; hay que procurárselo. El drama no tiene espectador; hay que imaginarlo. Hay que... Igual a «debo». Mientras tanto cunde el latido del «miedo» y la «angustia». A la primera pregunta: «¿Dónde estás?», Adán responde: «Tuve miedo y me escondí.» Simbólicamente está todo dicho entre pregunta y respuesta. Al miedo sucede el esconderse. También saltar es una manera de buscar refugio. Claro que el refugio aparece como «descubrimiento», como «nueva verdad». Como de costumbre, *lo a posteriori* es siempre *a priori.* No se busca sino lo que ya se encontró. Los primeros pasos de la razón son lentos y humildes; va en pos de la verdad. En el camino tropieza con el absurdo. Desde ese momento la razón acelera su marcha y da pasos gigantescos en pos de Verdades Gigantescas. Nadie se atreve a salir a la intemperie. Cuando salimos el Espectador ya nos aguarda y resguarda.

V

Hablar del absurdo es mentar, directa o indirectamente, a Kafka. Kafka vive el absurdo y lo plasma en esa ultravida que brota de las palabras cuando dejan de ser desvalidos conceptos para convertirse en arte. Por supuesto, el universo kafkiano tiene aires de pesadilla. Ello es así porque el autor *se queda* en la absurda realidad y no pretende ir más lejos, no pretende salir. De ahí que sea pobre en temática pero riquísimo en variaciones. La temática es una y la misma, la realidad, la misma que mencionaba Eurípides. Las variaciones son las infinitas realizaciones particularizadas que esta realidad admite. No iremos a analizar la obra kafkiana; nos detendremos tan sólo en un breve relato: *Una cruza.* Dice el autor: «Tengo un animal singular, mitad gatito, mitad cordero. Lo heredé con una de las propiedades de mi padre. Sin embargo, sólo se desarrolló en mi tiempo, pues

antes tenía más de cordero que de gatito. Ahora participa de ambas naturalezas por igual.» He aquí una de las manifestaciones de la realidad absurda: una cruza. Un ser ambiguo. Un ser eminentemente contradictorio. Un ser demasiado fantástico como para ser real. Pero el lector percibe inmediatamente que se trata de un ser demasiado real como para ser fantástico. Un ser que se desarrolla, por supuesto, pero en la contradicción. Un ser perentoriamente trunco: jamás llega a ser porque se autoanula y autoniega constantemente. «Huye de los gatos y pretende atacar a los corderos.» Pretende, pero no puede ir más lejos. Todo está fuera de él. Pero el obstáculo está dentro de él. Ese obstáculo es insuperable. El ser es el obstáculo. Víctima y victimario, cuchillo y holocausto, persecución y presa. No dos posibilidades alternativas y alternantes. No. Uno dentro de otro. Animal singular, en efecto. No se adquiere. Se hereda. Está ahí, inevitablemente está ahí. Inexplicablemente. «Entonces son formuladas las preguntas más maravillosas, esas que ningún ser humano puede contestar: ¿por qué hay un animal como ése?, ¿por qué lo tengo precisamente yo...?» El ser que no es postula la pregunta eterna: ¿por qué? Y no hay respuesta. Las preguntas radicales son hechas para ser contestadas. El absurdo es la pregunta, pero la pregunta definitivamente sin respuesta. Es el ser ahí que se muestra y que causa estupor. «No me tomo el trabajo de contestar, y me contento con mostrar, sin más explicaciones, aquello que poseo.» La razón preguntante y contestante se sabe descartada. Ser, sencillamente. Manifestarse, mostrar. Pero esta manifestación no puede ser sino irónica. La ironía es también un preguntar, pero no aspira a respuestas, aspira a suspender y hacer titubear. La ironía es siempre bifocal y sobreflota las realidades irreales. De ahí que en el universo kafkiano la ironía sea un pilar imprescindible. La ironía es marginal, como el absurdo. El ser que no es se expresa por medio de la ironía que es el decir que no dice. Dice Kafka: «No he heredado gran cosa de mi padre, pero esta herencia es digna de mostrarse.» La ironía se inserta en la propia calificación de «herencia». El ser es herencia, se regala, es gratuito, inesperado, donado. Es la negatividad de la herencia: no se elige, no se pide, no se planifica. Se recibe, simplemente. No cabe más alternativa que enfrentarla. Enfrentar es confrontar. «Es como si me dijese algo y entonces se inclina hacia adelante y me mira a la cara para observar la impresión que la comunicación me ha hecho. Y para ser complaciente con él, hago como si hubiese comprendido algo y asiento con la cabeza.» Sorda comunicación. Sorda, porque es *ab-surdum*. «Como si... Como si...» La comunicación es apariencia. Cara a cara en el mutismo. Ex-presión, como ex-istencia. Puro volcarse

afuera, sin esperanzas. Entonces cabe meramente esperar. El fin del relato es *el fin. El fin que se espera.* El fin de toda tragedia. Pero se trata, había dicho el autor, de un «animal singular». La singularidad consiste en que el fin puede ser no esperado, puede ser actuado y anticipado. El *fin puede darse antes que se dé el fin.* En concreto se llamaría la posibilidad del suicidio, única posibilidad racional que el absurdo alberga. «Tal vez el cuchillo del carnicero fuese una liberación para este animal, pero como lo he heredado en herencia debo negárselo.» El «deber» asciende a la superficie y la corona férreamente. Pero el deber se manifiesta como negación: «debo negárselo». El *suicidio también sería un salto,* una fuga. El deber implica no huir de la herencia y del fin de la tragedia. «Por eso tendrá que esperar a que el aliento le falte de por sí, a pesar de que, a veces, *me mire con ojos humanamente* comprensivos, que incitan a obrar comprensivamente.» Así concluye el relato, así concluye el absurdo, en la comprensión, en esa comprensión que anteriormente ya fue negada y vedada. Esperar, pues, esperar.

VI

Albert Camus fue el primero en llevar el problema de lo absurdo a la *conciencia teórica-filosofante.* Al tornarse categoría existencial el absurdo se torna «lo absurdo». Camus lo enfoca particularmente en su obra *El mito de Sísifo.* Pero lo absurdo es esencialmente rebelde a las tenazas teóricas. Es por eso que Camus apela a la plasmación artística: novela, cuento, drama. Lo absurdo no es nuevo. Es viejo como el hombre. Nació con el hombre. La novedad consiste en el descubrimiento del problema, esto es, en su planteo. El hombre contemporáneo descubre lo absurdo y se descubre en ese descubrir. No se trata ya de una verdad más que asoma en el horizonte. El descubrimiento del absurdo se distingue de cualquier otro ejercicio intelectual, puesto que «marca» al hombre y lo priva definitivamente del sosiego. De ahí que las obras dedicadas a este tema —y sobre todo la de Camus— vengan impregnadas de pasión y desgarrón. Rebasamos la calma sistemática del pensamiento construido y meticulosamente «conectado». Se ha destruido el *ordo et conexio.* Lo absurdo es herida que sangra y gime. Job clamante y sin consuelo. La razón universal e impersonal ha enmudecido. Ahora se habla en primera persona y en decidida soledad. Expresión absurda; no podría ser de otra manera. El primer gran intento de expresión lo realizó Kierkegaard. Camus lo cita: «Kierkegaard puede gritar y advertir: "Si el hombre

no tuviese una conciencia eterna, si, en el fondo de todas las cosas, lo grande y lo fútil, en el torbellino de oscuras pasiones, si el vacío sin fondo que nada puede llenar se ocultase bajo las cosas, ¿qué sería la vida sino desesperación?"» (7). El absurdo es el hombre sin coordenadas. No hay sentido, porque no hay finalidad, porque no hay a qué atenerse. No hay qué esperanzar. Desesperación se llama el absurdo cuando el hombre se descubre en él embarcado. Embarcado como ciertas naves en ciertas botellas. Dice Camus: «Mi razonamiento quiere ser fiel a la evidencia que lo ha estimulado. Esta evidencia es lo absurdo. Es el divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, sin nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena» (8). Camus analiza los diversos «saltos» que se han propuesto en distintos momentos históricos por medio de distintos pensadores. Camus quiere ser fiel a la realidad. Rechaza el salto. Rechaza la salvación. Intenta la autenticidad de quedarse «aquí y ahora», sin escapatorias. El tema absurdo ya no admite juegos de ideas. Superamos las inoperantes verdades cartesianas imbuidas de claridad y distinción. Pretendemos tan sólo verdades honestas y sinceras. «El salto no implica un peligro extremo, como querría Kierkegaard. El peligro está, por el contrario, en el instante sutil que precede al salto. La honestidad consiste en mantenerse en ese borde vertiginoso, y lo demás es subterfugio.» Sísifo simboliza la realidad absurda. Sísifo condenado a subir la piedra, sin fin. Sin fin, esto es, sin cesar, pero también sin finalidad. Repetición ciega de actos. No se repite el contenido de los actos, pero se repite el actuar y descubre que ese actuar no tiene fin. Por otra parte también se descubre que el único fin que existe —la muerte— representa la negación de todos los fines. Más que revelarnos la existencia de lo absurdo Camus se preocupa por la faz ética de nuestro actuar en vista de lo absurdo. Por eso habla de honestidad. Seamos en el absurdo. Cuidémonos del salto. El subterfugio es nuestro más cercano aire espiritual. Es nuestro principal alimento vital. Al «¿dónde estás?» de la pregunta radical corresponde la respuesta: «estoy ocultándome». Este es el juego de la vida. Pero el salto no suprime lo absurdo. A lo sumo procura olvidarlo. Por eso Camus intenta enseñarnos el camino contrario al salto, el que nos mantiene en el borde, la honestidad de enfrentar al absurdo y atenerse a las consecuencias que de tal enfrentamiento nazcan. Sólo que tal enfrentamiento está condenado a la caótica vivencia, puesto que no hay vara ni medida

(7) Albert Camus: *El mito de Sísifo*, trad. Luis Echávarri, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1953, p. 40.
(8) *Ibídem*, p. 46.

de referencia. Las conclusiones que saca Camus constituyen *una posibilidad.* Pero en un mundo absurdo cualquier posibilidad es sumamente contingente y accidental. Camus ve al hombre absurdo como hombre rebelde. Rebelde particularmente contra toda clase de dioses, altares, trascendencias, saltos. Pero, por otra parte, Camus se niega al existencialismo de la nada. Camus sabe y lo dice: la absoluta negación no tiene sentido porque se niega a sí misma. El absurdo es la perdición de todo punto de apoyo dogmático y oficializado. ¿Es posible vivir así? Kierkegaard responde: la desesperación. Es fácil decirlo, es difícil vivirlo. Camus nos evidencia un mundo sin cielos y sin escalas, un mundo reducido a su absurdidad. No hay mañana ni hay altura. Ni en el tiempo ni en el espacio metafísico cabe la trascendencia y la fuga. Ser honesto significa, pues, ser hoy, ser absolutamente, ser en plenitud, ser en pureza soberana y amante. En fin, ser en poesía viviente. Y, sobre todo, ser fiel a la rebelión y a la absurda condición humana, que consiste precisamente en el absoluto incondicionamiento, salvo el azar de un nacimiento y una muerte.

VII

Schelling enseñaba que *Beding* es condición y *Ding* es cosa. De acuerdo a la ilación etimológica resulta que la cosa es «lo condicionado». Lo condicionado significa lo limitado. Limitar se dice en latín *definire.* Lo condicionado es lo que tiene definición. El hombre, empero no es cosa. No es condicionado, no es limitado, no es definible. Es lo que no es. Es lo que está siempre a punto de ser. Eso también puede denominarse libertad. Pero entonces la libertad se manifiesta como vacuidad. Hay una sola condición: el tiempo. Es decir, la muerte. Presente libertad frente al futuro: nada está determinado, todo puede ser. Eso que es mi libertad representa también mi angustia, mi inseguridad, mi incertidumbre más básica y carnal. *No sé qué haré.* El saber es *a posteriori,* posterior al hacer. Lo único determinable y definido es, pues, el pasado. Debo asumir mi pasado. Mi deber y mi deuda. No ya un sentimiento de vaga culpabilidad y condena. El pasado es mi paso dado. Es absurdo desde luego. Lo sabe Orozco cuando se coloca junto a las estrellas. Pero si no nos evadimos, si nos quedamos *aquí,* no hay salida, en efecto, hay que asumirse, hay que responder. Responsabilidad. Asunción del hecho. Es lo único que se puede afirmar éticamente. Porque en fin de cuenta todo problema y todo pensamiento problematizante soslaya, de cerca o de lejos, la cuestión ética. No hay vara ni medida para determinar qué paso se dará. Sólo sa-

bemos del paso dado. El paso dado es irremediable y absurdamente mío. Primera y última verdad a la cual debo someterme. Pero responder —ser responsable— implica *otra* instancia que acoge la respuesta y la juzga. Esta implicación es ya una trascendencia. Y la trascendencia está vedada. La respuesta debe mantenerse en la perspectiva local del absurdo. Responder a secas, a solas, sin premio ni aplauso, sin espectadores. De acuerdo con el texto citado de Kierkegaard ello conduciría a la desesperación. Entonces no cabe más que *creer* ciegamente en lo único palpablemente dado: lo dado-pasado-mío que yo no puedo evitar y que debo asumir. *Credo, quia absurdum.* El creer es inevitable. He de creer en mi huella aunque no perciba su sentido. Los personajes de Dostoievski están atormentados de absurdo, es decir, de vacío; es decir, de Dios. Ya no es la mente la que postula a Dios por vías deductivas o inductivas, entre dialécticas de actos y potencias, sustancias y accidentes. Es precisamente la sangre rebelde la que lo invoca aunque fuera para destruirlo. Así lo expresa el héroe dramático de Camus en *Le Malentendu:* «Mais ici, où le regarde s'arrete de tous cotés, toute la terre est dessinée pour que le visage se leve et que le regard supplie. ¡Oh! Je hais ce monde où nous en sommes rédits a Dieu.» Porque estamos reducidos a Dios. Particularmente después de haberlo perdido, después del gran vacío cósmico desesperante. También es un salto, desde luego. Pero ya no es el mismo salto de Descartes y del pensamiento clásico que comenzaba en Dios. A partir del absurdo concluimos en Dios. No es salvación, es ya la cumbre de la desesperación. El Dios de Job. El Dios que el dolor invoca no para hallar consuelo y caricia metafísica, sino para hallar destinatario para el grito y la rebelión fundamental. Este es el Gran Salto que Camus también niega. Hay que mantenerse en el borde. «Hay que» y «debo» abstractos. El gran problema ético es la concreción, el contenido del actuar. El actuar se realiza a pesar del absurdo y a favor de éste. Todo actuar supera momentáneamente el absurdo, porque actuar significa moverse «como si» hubiera sentido, orientación, finalidad. Hay dioses y dioses que polarizan el actuar. Todos aguardan en la cúspide del salto. Cuando los dioses se pulverizan sólo resta el *tête-à-tête* con el absurdo. Resta entonces el Dios de la desesperación: el sujeto comtemplador de mi agonía. Porque aun mi agonía —y de este círculo vicioso no hay salvación alguna— también necesita ser contemplada. El Gran Espectador es el Gran Salto postulado por la desesperación máxima, al esilo de Pascal, Dostoievski, Kierkegaard, Unamuno. Momentos supremos, sí. Pero la existencia cotidiana está poblada de momentos cotidianos. El absurdo, una vez visto, ya empañará perpetuamente nuestros ojos, hasta

el cierre final. El absurdo cotidiano no urge saltos máximos-divinos. El hombre absurdo se sabe «reducido a Dios» en última instancia, y reducido «al hombre» en primera y constante instancia. Si del absurdo pudiera surgir alguna doctrina ésta sería humanista en el sentido más preciso e in-trascendente de la palabra. En la contingencia sólo es posible la comunicación contingente. En la pasajeridad aconsejaba Rilke componer «la melodía pasajera». El hombre es autor, actor y espectador. Difícil es el destino-sin-destino de Sísifo, pero al menos es auténtico. El absurdo es libertad sin márgenes y Schiller decía que «la belleza es libertad hecha manifestación». Esperanzar no, esperar sí. Como expresa otro personaje de *Le Malentendu:* «Dans un moment. Dans un moment seulement. Oui, encore un moment. Pendant ce temps, au moins, le bonheur est encore posible.»

JAIME BARYLKO

Hidalgo, 44
BUENOS AIRES (ARGENTINA)

LA MECANICA DEL UNIVERSO
(Relato)

I

El hombre había llegado a la ciudad esa mañana, casi un elemento más de tantos que sufrieron el arrastre de la lluvia persistente. El viaje fue largo y duró toda la noche a través de un llano infinito. Al amanecer, el ómnibus ingresó en la ciudad por angostas y desconocidas calles. El hombre emergió en la superficie de una pesadilla húmeda que no pudo comprender en toda la noche. Trató de orientarse en el asombro de las callecitas desconocidas, pero la ciudad había crecido sobre la llanura durante tantos años de ausencia y la lluvia misma velaba los objetos con su cuerpo lechoso, impidiendo su identificación. El hombre tuvo miedo.

Le sorprendió, más tarde, un edificio enorme y en forma de medialuna —aposentado sobre aquella altura que semejaba una colina— donde la cápsula del ómnibus se había refugiado, haciendo rechinar sus neumáticos sobre los charcos y sonar su techo bajo el tamborileo de la lluvia.

El hombre tuvo la sensación de que la blanca trayectoria del agua vulneraba la protección de los techos y, mientras ingresaba al edificio por un corredor abierto a la intemperie y desolado de frío, se llevó la mano a la región del corazón y palpó el pequeño bolsillo interior de su chaqueta, hasta encontrar la tersura de esa hojita de papel muy doblada, que temió se hubiese puesto húmeda. La hoja estaba seca y crujió entre los dedos. El hombre se sintió un poco mejor.

En un ala del edificio grotesco, que fagocitaba y expulsaba intermitentemente innumerables ómnibus multicolores, funcionaba un pequeño bar, casi desierto en aquella hora de la mañana apenas nueva.

Gozó la tibieza de una taza de café y se demoró morosamente en las entrelíneas de un diario cuyas crónicas no logró que le interesaran. Sonrió fugazmente, mofándose de sí mismo por aquel temor. No tenía mayor sentido temer la pérdida de aquel papelito, si podía repetir de memoria su contenido, ese texto dibujado con tinta azul

sobre el trozo de papel doloroso. Pero el miedo tenía otra raíz. El significado de aquel mensaje, repetido como una oración ingenua y mecánica, ya nada suponía; salvo un número en una calle posible. Probablemente aquel papel valía ahora sólo como un vestigio. Su sentido residía en el color de sus trazos (ese color que se correspondió un día con el color del vestido de Luisa) antes que en las formas que suponían un signo vacío de sentido, ahuecado por la memoria del hombre, a fuerza de penetrar en él en un intento inútil de recuperarlo.

La lluvia continuaba cayendo, ahora despojada de todo sonido. Veía las ráfagas precipitarse en el aire como los gestos de un actor pintarrajeado en un film mudo. En la oscuridad interior de sus zapatos, movió los dedos, restregándolos sobre la suela y reconociendo el calor de su cuerpo en medio de la ciudad extraña. Como siempre le ocurría, comenzó a demorarse en un recuerdo apenas asible, a esforzarse como un arqueólogo por la restauración de una hora de alegría, a partir de la imagen de una mano querida apoyada sobre el manillar de una bicicleta, o de una tarde de soledad, partiendo desde el eterno murmullo de un viento siempre igual a sí mismo.

Cuando Luisa le dijo que su tía estaba enferma y regresaría con ella, el hombre volvió a escuchar el nombre de aquella ciudad después de tanto tiempo. La mujer había nacido allí y le contó que la casa donde la esperaban estaba al final de una calle que subía trabajosamente hacia los terrenos donde moría lentamente un antiguo observatorio astronómico. Su cúpula cerrada era el párpado de un ciego que yacía olvidado de los hombres.

Lentamente, dejó de llover hacia las once y el hombre abandonó la estación poblada ya de ruidos y de voces, de cuerpos entrechocándose que llegaban y se alejaban de la ciudad, a impulsos de una misteriosa maquinaria que les poseía desde la infancia. Desde aquella altura, trató de divisar hacia el Oeste la zona donde supuso se emplazaba el edificio del observatorio, descrito por la mujer con un entusiasmo de niña alucinada por un juego novísimo y lleno de vértigo, pero el vapor se levantaba desde el pie de los edificios y lamía el cielo, bruscamente azul y bruñido. La distorsión de esa onda que salía de la tierra, tornaba difusos los bordes de la ciudad, deprimida en el centro como una vieja fuente de terracota. Comenzó a caminar por una avenida que corría hacia el Norte, acomodándose en parte al trazado fluvial de una vía férrea desierta de trenes. El aire estaba fresco y agradable y el levísimo sopor del despertar había desaparecido. El hombre se sintió casi feliz, mientras la inercia de su cuerpo le llevaba hacia el centro de la ciudad. Allí, segura-

mente, le sería posible orientarse perfectamente sobre el río o zona de la ciudad donde se encontraba el número y la calle anotados en el papel. En último caso podría alquilar uno de esos automóviles negros y amarillos que, como soldados uniformados y ruidosos, ocupaban la ciudad con el chirrido de sus ruedas y, a veces, el grito de los conductores, hablando un idioma conocido aunque extraño en el registro de aquel acento musical y cansado.

Se imaginó a Luisa, ingresando como él en el ámbito de la ciudad, aunque el punto por el cual ella había penetrado era seguramente otro, como ocurría si se viajaba en ferrocarril. Mientras pensaba en esas cosas, comprendió que su búsqueda de semejanzas no era más que un impulso de otros viejos temores que sólo a él le pertenecían. Seguramente, cuando Luisa bajó del tren aquel día, no hubo en ella ninguna clase de vacilación. Conocía perfectamente la ciudad y aquella dirección (anotada en el papelito que el hombre protegía), tenía para ella una significación concreta con colores y formas y personas cuyos nombres conocía y la esperaban.

Luego de unos minutos de marcha desembocó en una zona más amplia, donde la avenida se ensanchaba como un delta que recibe el alimento de diversos ríos donde navegaban aquellos habitantes, caminando en grupos que reían, en parejas que parecían muy tristes o, simplemente, solos. Y el nuevo río se afirmaba en su rumbo hacia el Norte, alejándolo insensiblemente del centro de la ciudad. Si quería llegar hasta el grupo de los edificios más altos, tendría que torcer en las próximas calles transversales. Mientras se decidía, se le ocurrió pensar que si continuaba caminando durante varias horas por aquella avenida cuyo límite no era perceptible, llegaría a La Rioja, la pequeña ciudad de donde había llegado en la mañana y donde conoció a la mujer hacía cinco años.

Aquel día, el hombre estaba mirando el calor de la calle, cuando reparó en la muchacha desconocida que se acercaba al edificio del colegio, se adhería a la pequeña sombra de unos árboles descarnados e ingresaba en los corredores frescos, en el momento justo en que el hombre se disponía a apretar el timbre que llamaba al portero, a quien solicitaría un gran vaso de agua helada, el tercero en lo que había transcurrido de la mañana. Luego, antes de beberla, se quedaba largo rato observando el líquido e imaginándose a sí mismo como un extraño pez condenado al universo de esa pecera singular que soportaba en la mano. Cuando el pensamiento se le tornaba insoportable, bebía rápidamente el agua y cerraba los ojos.

Fue el mismo portero quien le habló por primera vez de ella. Supo por él que se llamaba Luisa. Otro día, ingresó en el amplio gabinete

semioscurecido donde la muchacha le explicaba a varios adolescentes el nacimiento del hombre en el seno de un probable mar y proyectaba sobre un muro la fotografía de un extraño animalito semejante a una ameba. En otras circunstancias, el asunto le hubiese parecido aburrido y, tal vez, desagradable, pero la voz de la mujer desconocida había derramado en las palabras un matiz de fábula, por momentos cómica, a veces grotesca cuando los personajes aparecían sujetos a los vaivenes de una historia seguramente escrita por alguien que no demostraba la menor simpatía hacia los animalitos. Después, les mostró otra fotografía, de un pigmeo africano, y les dijo que el hombre pertenecía a los vertebrados. Cuando los adolescentes se retiraron, la muchacha se acercó hacia el hombre que se había puesto de pie, expectante y temeroso, y le preguntó si le interesaba la biología. La mujer tenía unos ojos desolados y bellos y, al saludarle, su mano dejó en la del hombre un tibio resplandor. Yo soy Luisa, le dijo.

El hombre abandonó el derrotero de la avenida y derivó por una calle menor y húmeda que iba a terminar en una amplia plaza. Hizo un esfuerzo y se atrevió a consultar con una mujer que vendía diarios sobre la posible ubicación de la casa de Luisa. Pero la mujer le dijo que no tenía la menor idea sobre ello y que lo mejor sería que subiese en uno de esos ómnibus que iban y venían, navíos descascarados que flotaban en un aura de humo negro y de desagradable olor a petróleo. Esta posibilidad resultaba incierta, máxime cuando nadie podía garantizarle que el recorrido del ómnibus elegido correspondía exactamente a aquella porción de la ciudad donde se encontraba la casa. La posibilidad de extraviarse posteriormente, resultaba desazonante sobre todo si se pensaba que estaría alejado de los mismos edificios del centro que le servían de tranquilizadora referencia. Decidió, entonces, alquilar un automóvil taxímetro, que seguramente podría llevarle hasta la puerta misma de la casa buscada, aunque ello le resultase un gasto de dinero bastante elevado. Aunque bien podía ocurrir que, transcurrido cierto tiempo de viaje en el taxímetro, llegara a divisar la ubicación de la colina con el observatorio y, entonces, continuaría caminando el resto del camino.

Cuando le leyó al conductor la dirección anotada por Luisa, éste manifestó con un gesto una espantosa seguridad con respecto a la real ubicación de aquel sitio. El hombre sufrió ese gesto como una extraña profanación que no podía entender. Mientras viajaban por nuevas calles y avenidas absolutamente desconocidas, recordó el color de los ojos de la mujer, una tarde que ella recibió sobre su rostro el impacto directo de los rayos del sol.

II

Cuando conocí la ciudad, yo tenía siete años y mi padre me introdujo en ella una tarde que hacía mucho frío, soplaba viento, y me encontraba casi enfermo. En el tren ya se habían encendido las luces cuando llegamos y después subimos en un automóvil enorme y tan frío como el exterior. Entonces, yo siempre encontraba en la trompa de los automóviles semejanzas con la cara de las personas. Los faros eran los ojos y el radiador representaba la boca. Así, las máquinas me impresionaban como seres humanos. A veces me resultaban simpáticas, casi siempre me producían miedo. Aquel viejo coche se reía. Adentro estaba oscuro y busqué, involuntariamente, la mano de mi padre que transmitía un poder tan intenso que espantaba el miedo.

El hotel donde vivimos aquellos días estaba frente a una pequeña plaza. En el centro, donde convergían unos senderitos geométricos, estaba la estatua de un militar arriba de un caballo, con los ojos vacíos y las riendas de bronce llenas de pajaritos. Casi todos los edificios que rodeaban la plaza tenían pocos pisos y muchos balcones con barandas de hierro forjado. También había una iglesia casi siempre cerrada, salvo los domingos que la tortuga abría la boca y en ella penetraban decenas de personas a las que se escuchaba cantar una música triste y sin esperanzas.

Recuerdo que era domingo, precisamente, y hacía mucho frío la noche que, mientras cruzábamos la plaza hacia el hotel, vi muy lejos —donde parecía terminar una de las diagonales— aquel punto rojo que brillaba en el aire, parecía latir y crecía rápidamente. Mi padre también se detuvo al verlo y nos quedamos ambos muy quietos, de pie en medio del viento, alucinados por aquella estrella singular. Es el planeta Marte, dijo mi padre luego de cierto tiempo y como si tan sólo lo pensase. En este siglo, este es el momento en que está más cerca de la Tierra, continuó. Yo no entendí qué significaba aquella palabra «siglo», pero tuve la sensación de una cosa enorme e invencible. Mi padre no apartaba la vista del planeta y, como era tan alto, me pareció de pronto que la piedra brillante estaba a la altura de su frente y que si él lo deseaba podía tocarla. El planeta Marte y la palabra «siglo» eran una presencia que yo no podía dominar y apenas comprender. Para mi padre, en cambio, apenas si significaban palabras que él guardaba para nombrarlas en situaciones especiales, cuando intentaban sorprenderle.

Entonces, le pregunté a mi padre si podía tocar el planeta con la mano. Mi padre me levantó con sus brazos a la altura de su frente y yo estiré la mano hacia el brillo que crecía. El frío quemaba la

carne y me dolieron los dedos al cerrarlos. Por un momento supuse que aquel planeta que tanto brillaba, debía ser tibio y me salvaría del frío de la plaza desierta, que podría apropiarme de su calor. Pero no pude tomarlo y el círculo de luz seguía creciendo a medida que subía en el cielo. Abrí el puño de mi mano, que había cerrado en un gesto doloroso, y la mano estaba vacía. Sólo un reflejo pálido me enrojecía la piel, pero seguramente se trataba del reflejo de mi propia sangre que fluía desde adentro y no de aquel espectro que estaba tan alto. Cuando me volví para hablarle, pude ver que mi padre estaba llorando. Hubiese deseado hacerle comprender que aquéllo no tenía sentido, que en el fondo de mi corazón yo ya sabía que era imposible, que entendí su impotencia y le perdonaba, aunque me hubiese condenado a la precariedad del mundo. Pero no le dije nada y regresamos al hotel poseídos por el viento de la guerra. La última noche que dormimos en aquel hotel, durante la visita a la ciudad inmensa, me despertó el gemido de un animalito y pude ver que el planeta había desaparecido de la ventana y ya no estaba sobre la plaza. Cuando me asomé a la ventana, vi que en un edificio cercano una mujer también miraba el cielo buscando el planeta. Le hice señas con la mano, tal vez ella supiese dónde se encontraba el viejo diòs. Pero no me vio, o no quiso responderme. Continuó observando el cielo durante un instante y luego se apartó de su ventana. Pude escuchar que reía, a pesar de la distancia. No me atreví a contarle esto a mi padre. Nunca más volví con él a la ciudad y ambos nos sometimos a la probable redención del olvido.

III

Era ya mediodía y muchos vieron al hombre vacilante que parecía enarbolar el peso de su cuerpo hacia lo alto de la calle que subía, a través del frío y de la lluvia reiniciada. El hombre se detuvo un instante, bajo la bondad de una cornisa que le amparó un poco el cuerpo. El agua le mojó la cara y él la dejó hacer para que los seres extraños no pudiesen ver que lloraba. Entre las ráfagas, divisó a no más de trescientos metros, en la cúspide de la pequeña colina, la cúpula blanca del observatorio.

—Ella ya no vive aquí —le había dicho la mujer que tenía un leve bigote de sudor sobre el labio superior. Y había cerrado la puerta para protegerse de la lluvia.

Estaba empapado y sacó desde el bolsillo, en un gesto lento como un pase de magia, el papel que contenía el mensaje escrito con tinta

azul y que se deshizo en su mano bajo el impacto de la lluvia, luego de brillar intensamente durante un instante.

Las puertas del parque que rodeaba la torre del telescopio estaban abiertas, pero aquel sitio estaba desierto. Hubiese deseado que ya fuese de noche para refugiarse en la contemplación de los planetas, esa vieja obsesión que le había llevado a estudiar astronomía, impulsado por la esperanza de vulnerar la precariedad del mundo. Se refugió en una pequeña galería cercana. Allí podría secarse un poco su ropa y, tal vez, más tarde alguien le permitiría usar el telescopio. Se sentó en un banco de piedra que tenía grabados en el respaldo los doce planetas del sistema solar y pensó que llorar había sido una estupidez y una debilidad, pero todo era cruel y el planeta no regresaría en los límites de nuestro siglo. La ciudad estaba nuevamente cubierta por la niebla y resultaba imposible reconocerla. Sin embargo, en algún punto de su territorio, Luisa iniciaba un movimiento que podía significar un acercamiento o la amplitud de una distancia infinita.

CARLOS HUGO MAMONDE

Corrientes, 675
LA RIOJA (Argentina)

EL OPORTUNISTA EN LA NARRATIVA DE MARIANO AZUELA *

1. INTRODUCCION

La novela *Andrés Pérez, maderista* inicia en plena batalla del año 1911 un género llamado «novela de la Revolución Mexicana», género que predominará hasta nuestros días y que logra una de sus máximas expresiones en la obra titulada *La muerte de Artemio Cruz* (1964). Hay en dichas novelas un elemento de unión que rebasa los límites de lo temático y lo temporal. Ambas tratan, la primera más que la segunda, el tema de la Revolución Mexicana, aunque median entre sus fechas de publicación unos cincuenta y tantos años. A pesar de esta disparidad de tiempo transcurrido entre ambas publicaciones, encontramos un rasgo común más sublime y distinto que el puramente temático.

La clave de este eslabón concierne a los personajes Andrés Pérez y Artemio Cruz, que pertenecen a cierta especie humana carente de escrúpulos y propensos a aprovechar con astucia innata las circunstancias de su medio ambiente para fines personales. Con otras palabras, ambos son simplemente oportunistas. Las dos obras, por su tono narrativo, emiten una fuerte y desesperada denuncia de dicho tipo, a pesar del lapso que entre ellas media. Lo más sorprendente de todo es que esta denuncia aparece en muchas otras obras del mismo género.

Numerosas son las novelas que a través de estos cincuenta años recalcan en mayor o menor grado esta preocupación por la Revolución, que es truncada por un individuo sin ideología, y dada la frecuencia de su aparición llega a formar el *leit motiv* de las obras. Entre ellas se puede señalar *La sombra del caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán; *Campamento* (1931), *¡Tierra!* (1932) y la apropiadamente titulada *Acomodaticio* (1943), de Gregorio López y Fuentes. Al tratar a este individuo, José Rubén Romero, conocido

* Homenaje al Centenario de Mariano Azuela (1873-1973).

como escritor alegre y picaresco, experimenta un cambio con la obra *Mi caballo, mi perro y mi rifle* (1936). Este pesimismo del género llega a su apogeo con la obra de Mauricio Magdaleno *El resplandor* (1937). Esta denuncia sigue tan vigente para los jóvenes novelistas de la neorrevolución. En *La estrella vacía* y *Casi el paraíso*, de Luis Spota, se vuelve a recalcar el papel negativo del oportunista, pero ya en un contexto del México moderno. Este mismo aspecto se llega a ampliar de una forma casi desesperada por Carlos Fuentes en *La región más transparente* (1958) y la ya mencionada *La muerte de Artemio Cruz* (1964).

Ahora bien, esta preocupación tiene su iniciador. Así el autor de *Andrés Pérez, maderista*, Mariano Azuela, no sólo iniciaría el género, sino sería el principal escritor preocupado por el tipo del oportunista. Azuela dedica la mayor parte de su obra a desenmascararlo y denunciar sus siniestros actos. Es rara la novela azuelista en que no aparece la figura del advenedizo o al cual alude en tono de reproche o decepción. Esta preocupación llega a constituir una campaña sin tregua y solitaria, que con el tiempo llegaría a repercutir en subsiguientes autores mexicanos.

2. MARIANO AZUELA Y SU PREOCUPACION POR EL OPORTUNISTA

El contacto directo con el tipo del oportunista ha dejado una profunda huella en la novelística de Mariano Azuela y tal vez éste constituya su primordial fuente y motivo. En los albores de la revolución maderista Azuela se declara liberal y apoya el movimiento de No Reelección, aspecto que nos confiesa en los últimos años de su vida, al dejar escrito en sus *Obras Completas:* «Nunca tuve ni he tenido inclinación o simpatía por la política militante; pero en la acción contra el vetusto régimen de Porfirio Díaz pudo más mi corazón que mi cerebro» (1). Azuela considera como deber de todo ciudadano el tomar parte en la lucha del país: «Pienso que en determinados momentos de la vida de un pueblo la abstención del individuo no sólo es cobarde, sino criminal» (2). En esos días Azuela y un amigo dirigen un centro de propaganda para la causa maderista, que se componía de un grupo de campesinos y pequeños comerciantes, todos antiporfiristas.

Con la inesperada derrota del porfirismo y la consiguiente victoria de Madero se produce el primer caso de oportunismo ante

(1) *O. C.*, t. III, p. 1066.
(2) *Ibid.*

los ojos de Azuela, llegándose a producir «... el espectáculo más grotesco, que *habría de repetirse durante todo el tiempo de la revolución:* Los enemigos más encarnizados de ella, luciendo la insignia de los soldados maderistas, una cinta tricolor en el sombrero» (pp. 1068-69). Se ha subrayado en la cita anterior la clave que también se duplicará muchas veces a través de las obras de Azuela: la denuncia del tipo del oportunismo.

Debido a las distintas vertientes de la revolución y según el caudillo en poder, los oportunistas cambiaban de bando en espera de que uno u otro triunfara. Pero veamos este fenómeno con más detalle. La mayoría de los mexicanos rehusaban creer en el éxito de la causa maderista, y con la inesperada derrota de Díaz muchos porfiristas e indiferentes se encontraron de la noche al día sin su antiguo dictador y con un gobierno aparentemente liberal. Con una rapidez sorprendente, la política mexicana había dado una media vuelta.

Sin embargo, la presidencia de Madero duró poco, al ser asesinado por Victoriano Huerta, y el péndulo político de la nación regresa a su primer estado. Es precisamente la desaparición repentina de estos dos líderes, Díaz y Madero, una de las causas que más llegan a descontrolar la mentalidad política del pueblo mexicano.

El régimen de Huerta también dura poco tiempo y la política mexicana experimenta un nuevo giro hacia el liberalismo revolucionario encabezado por Carranza, Villa y Zapata. Surge una división entre estos tres caudillos, que llegan a confundir por completo a la gran masa ignorante que componía en su mayoría los ejércitos de los caudillos. Así el humilde soldado las más de las veces ingresa en la corriente revolucionaria más por el azar de la vida que por convicciones ideológicas. Esta división entre los caudillos revolucionarios añade confusión a la situación reinante. La cuestión del dominio militar armado ora favorece a Villa, ora a Carranza, hasta que se produce en Celaya la batalla decisiva, que favorece a este último.

Es ésta la situación política de México durante la segunda década del siglo, situación que es preciso conocer para mejor comprender el ambiente que rodea y que, seguramente, influye al oportunista. Por eso las palabras de Azuela —«habría de repetirse durante todo el tiempo de la revolución»— tienen tanta importancia para la comprensión de su obra y, sobre todo, del personaje que pocas veces falta en su novelística.

Por el antiporfirismo que Azuela había fomentado fue elegido primera autoridad de su cantón, elección que el mismo explica:

«Tal nombramiento rompía en absoluto con mi temperamento, con mis ideas, con mis hábitos, con mi manera de ser, pero tuve que aceptarlo sobre todo cuando el caciquismo, herido en su más alta prerrogativa protestó y puso el grito en el cielo» (p. 1069). El haber rehusado tal puesto habría significado para él una deslealtad y egoísmo.

La inesperada victoria de Madero trajo consigo caos y confusión al país. Azuela, en sus últimos años, recordaría una anécdota interesante que ocurrió en su pueblo. Un rico terrateniente, autonombrado coronel maderista, con sus pobres campesinos se «enseñorearon de la ciudad». «El caso no fue único, ocurrió con insólita frecuencia en distintas regiones del país: ricos de larga vista aparecieron de repente como adeptos a la nueva causa y devotos del caudillo en triunfo, con gente reclutada entre sus propios sirvientes, de tal suerte que con la bandera revolucionaria no sólo defendían y ponían a salvo sus amenazados intereses, sino que los acrecentaban en proporción directa del filo de sus dientes y de la longitud de sus uñas» (pp. 1068-69).

El incidente que más directamente afectó a Azuela fue el que le ocurrió al tomar posesión de su cargo político en el cantón. Al llegar a su oficina, un tal Manuel Rincón Gallardo le esperaba para estorbarle el paso, pero con la ayuda del gobierno, Azuela recobra el puesto al cual había sido elegido. Ya entonces empezaban las pequeñas intrigas a nivel estatal que terminaron con el reemplazamiento del gobernador, hecho que causó la dimisión de Azuela. Lo que más le había dolido era que al entregar su mandato lo tuvo que entregar al mismo individuo a quien meses antes había desalojado de la oficina. «Esto me dio la medida cabal del gran fracaso de la revolución» (p. 1070).

Estos incidentes explican, en mayor grado, la gran desilusión que Azuela sentía por la revolución; él encontraba su único desahogo en la pluma, al vertir en sus novelas las decepciones que, ante todo, le había causado el tipo oportunista: «Desde entonces dejé de ser... el observador sereno e imparcial que me había propuesto en mis cuatro primeras novelas..., tuve que ser y lo fui de hecho un narrador parcial y apasionado» (p. 1070).

La decepción de Azuela se extingue momentáneamente con el avance de las fuerzas revolucionarias sobre los huertistas, pero este entusiasmo pronto decae con el fracaso de la Convención de Aguascalientes y el triunfo de Carranza. En el exilio, Azuela aprovecha la confusión en la frontera para regresar a Guadalajara en busca de su familia, trasladándose con ella a México para empezar una vida

nueva. Allí en la capital, Azuela ejerce su profesión de médico, en un barrio humilde, dedicándose a ella el resto de su vida. Sobre este punto, que nos permite conocer su filosofía, Anzuela dice: «Pobres habían sido mis clientes en mi tierra y pobres fueron los de la capital» (p. 1076). A pesar de su resentimiento por el desenlace de la revolución, pues él había sido villista, Azuela aún conservaba un espíritu en pro del humilde. Al final de su vida el autor-médico reflexionaría: «... he llegado a una vejez tranquila, conservando una independencia que no cambiaré por todo el oro del mundo» (p. 1076).

Una de las características esenciales de la novelística azuelista es el frecuente uso de la sátira, que a veces el autor utiliza en demasía. No obstante este rasgo, el crítico H. P. González lo señala como «... una resultante obligada teniendo en cuenta la probidad intelectual y moral del autor y la sinceridad de su anhelo de renovación y mejoramiento económico y social de México» (3).

El intento literario de Azuela de desenmascarar a los tipos advenedizos de la revolución es lo que mejor atestigua su ética personal. Este autor emprendió toda una campaña con sus obras contra este tipo que para él formó el obstáculo y perjuicio más grande de la revolución. El crítico González conocía personalmente a Azuela y mantenía una estrecha amistad que no intervenía con la objetividad de sus críticas. En cuanto a la ética personal de su amigo escritor, González consideraba a Azuela un «patriota y hombre honrado a carta cabal...» (4). F. Alegría, al referirse al estilo y ambiente de las obras de Azuela, llega a una conclusión sobre la moralidad del autor: «... en el fondo de esta sórdida desintegración nos sorprende su básica moral burguesa, su pudor, que muchas veces raya en lo pacato» (5).

3. ANDRES PEREZ, MADERISTA (1911) (6)

El año 1911 fue significativo por varias razones; en la política de aquel año Francisco I. Madero hizo pública su campaña contra Porfirio Díaz con un levantamiento general que empezó a dar fruto en varias zonas nacionales. Porfirio Díaz fue sorprendido por la magnitud de los levantamientos, intentó pasar un decreto de No Reelección, pero ya era demasiado tarde. Al poco tiempo después (21 de mayo

(3) *Trayectoria de la novela* (México, Ed. Botas, 1951), p. 180.
(4) *Ibid.*, p. 183.
(5) *Historia de la novela hispanoamericana* (México, Ed. De Andrea, 1965), p. 146.
(6) M. Azuela: *O. C.* Comprende las páginas 750-804 del tomo II.

de 1911) Díaz se embarcó rumbo a Europa, asegurando de esta forma el éxito de Madero.

Durante este mismo año, en el campo literario, apareció la primera novela que trataba a fondo los meses referentes a la victoria de Madero. *Andrés Pérez, maderista* se escribió a medida que los hechos históricos se producían en el país y, por consiguiente, la obra tiene la distinción de ser la iniciadora del género literario denominado por los críticos como «novela de la Revolución Mexicana». *Andrés Pérez...* se sitúa cronológicamente en estos años turbulentos, y no nos sorprende que el argumento refleje el ambiente caótico de su época. Azuela había dimitido de su cargo político y en estado de decepción escribe esta obra. «Desde entonces deja de ser —con plena conciencia de lo que hacía o sin ella— el observador sereno e imparcial que me había propuesto en mis cuatro primeras novelas. Ora como testigo, ora como actor en los sucesos que sucesivamente me servirían de base para mis escritos, tuve que ser y lo fui de hecho un narrador parcial y apasionado» *(O. C.*, t. III, página 1070).

Trátase de un joven periodista, Andrés Pérez, que harto de su empleo y vida en la metrópoli, recibe oportunamente una invitación de su antiguo compañero de escuela Toño Reyes para pasar una temporada en la hacienda «La Esperanza». Andrés, sin titubear, abandona el periodismo. En la hacienda pasa unos días placenteros en compañía de su anfitrión y María, la esposa de éste. En las numerosas charlas sostenidas entre ellos no tardan en salir a luz sus diferencias políticas. Andrés se muestra en contra de Madero, mientras Toño lo defiende como hombre sincero y de provecho para el país. Por no enemistarse con su amigo, Andrés decide mantenerse más prudente en cuanto a sus opiniones políticas.

Un día la vida tranquila de la hacienda es interrumpida por la llegada de una orden de arresto, acusando a Andrés de ser agente maderista. De esta forma Toño llega a creer que su amigo es realmente un revolucionario de incógnito, aunque Andrés lo niega. El redactor del periódico conservador de México lo había denunciado como tal para vengarse de su ex empleado. Toño convence al jefe político del pueblo de que se hará responsable de su amigo.

María cumple años, y este acontecimiento es motivo de una fiesta en la cual asisten muchos de los vecinos cercanos. Estos, en su mayoría, apoyan al gobierno federal y se oponen a Madero.

En un momento culminante de la discusión, el periodista don Cuco comenta la fama de Madero: «Comparar a Madero con Hidalgo y Juárez es simplemente descubrir un desconocimiento hasta de las

nociones elementales de nuestra historia. Madero es un ambicioso vulgar y un perverso charlatán enriquecido como fabricante de vinos. El famoso vinatero de Parras, envenenador de nuestro pobre pueblo con sus infames aguardientes» (p. 781).

De todos los reunidos, el único que abiertamente defiende el nombre de Madero es Toño, que trata de llegar al grano de la cuestión al denunciar las causas que mueven a Madero en contra del gobierno porfirista. Las palabras de Toño reflejan el pensamiento de Azuela mismo: «El nombre (conservador) es lo de menos. El partido es el mismo: descendiente legítimo de los encomendaderos enriquecidos con el sudor y la sangre del indio, el de los congregados de la Profesa, el mismo que hizo un trono para Iturbide y otro para Maximiliano. Ese partido que ahora no cree en Dios, porque Dios ya no le sirve de nada; pero que si mañana lo necesita irá a buscarlo llenando las catedrales. Siempre el mismo, toda la turba famélica e insaciable de esta raza infeliz mexicana» (p. 781).

El tono pesimista y amargo de la última frase establece un rasgo azuelista que se encontrará en la mayoría de sus obras, aumentando en intensidad a medida que la revolución se complica.

Vicente, mayordomo de la hacienda y aferrado maderista, al enterarse del rumor que circula en torno a Andrés, ofrece su ayuda incondicionalmente. Un día, Vicente lleva a Andrés con un agente maderista que anda por los contornos. Este agente, disfrazado de vendedor de pollos, relata un plan para capturar un tren federal cargado de armamentos y parque. Andrés, harto de la farsa que le rodea, decide ponerle fin, pero calla al recibir del pollero un fajo de billetes para desempeñar su labor revolucionaria. Con este dinero decide cambiar los planes, huyendo a los Estados Unidos hasta que se aplaste la revolución maderista.

Al día siguiente, disfrazado de campesino y acompañado del mayordomo y otros hombres, Andrés se dirige a la estación, pero el complot se frustra y éste ingresa en la cárcel. Su encarcelamiento le convierte de inmediato en héroe, causando que unos ranchos próximos, capitaneados por Toño, se lancen contra los federales.

En la batalla decisiva, Toño es herido gravemente, pero la victoria es de los revolucionarios. No tarda en salir libre Andrés, que al enterarse de la muerte de su amigo, siente el único arranque de compasión humana que en la obra vemos.

El pueblo celebra la victoria y Andrés queda sorprendido al encontrarse con personas que jamás esperaba ver entre los maderistas: «Me quedé estupefacto: el coronel Hernández, don Cuco el pe-

riodista, los enemigos más rabiosos de Madero, militando ahora en "nuestras filas"» (p. 797).

Andrés no tarda en reunirse con ellos para celebrar el triunfo maderista con unos tragos y piensa para sí mismo: «A las primeras copas convinimos en que *todos* habíamos llegado, aunque por diversos caminos, al triunfo de nuestra santa causa» (p. 797). De esta forma Andrés resume la manera en que los enemigos de Madero justifican su conversión al otro bando.

A través de la obra, narrada en primera persona por Andrés mismo, sólo sobresalen dos individuos verdaderamente convencidos de la necesidad de un cambio en la política del país. Toño es el primero en tachar al porfirismo de inadecuado para el país, mientras que Vicente representa el individuo a quien han robado sus tierras las leyes corruptas de ese mismo gobierno. La revolución ofrecía una oportunidad para recobrar su bienes de nuevo. Vicente resiste al coronel Hernández, que pide le nombren jefe de la fuerza. El mayordomo se opone por creer que el verdadero héroe es Andrés, y esta resistencia le cuesta la vida. La obra termina con la decisión del protagonista de irse de nuevo a la capital.

Uno de los principales fallos de la obra es la intervención del protagonista en la acción, que a veces recuerda a una comedia, aspecto que disminuye su valor artístico. Andrés, el primer antihéroe revolucionario de Azuela, parece ser arrastrado por el sino, o una mano oculta, para aceptar el título de maderista. En múltiples ocasiones Andrés resiste el afán de muchos a convertirle en lo que él no es ni quiere ser. A su amigo Toño le dice que es partidario de Díaz, pero éste no le cree. Cuando, por coincidencia, se le acusa de ser agente maderista, y Andrés lo niega, todos creen que es sólo para mantener en secreto su misión. A pesar de esta resistencia, el autor literalmente fuerza a que Andrés acepte el dinero del agente, y, por consiguiente, el hecho (nada convincente) de convertirse en maderista. En su sentido estricto esto no es traición, ni mucho menos, y Andrés no puede ser acusado de traicionar una causa de la cual no quería formar parte.

Evidentemente, el fin de esta novela de Azuela era señalar a su protagonista como ejemplo de este tipo advenedizo, y años después comenta que «la audacia y el cinismo con que los enemigos de la revolución chaquetearon en los propios momentos en que se consumó la derrota del régimen, me dieron el tema básico de la novela. En *Andrés Pérez, maderista* vertí todo mi desencanto» *(Obras Completas,* t. III, p. 1071). No obstante, la figura del protagonista central para estos efectos convence poco.

Por otro lado, Azuela logra una mejor descripción del oportunismo en los personajes menores del coronel Hernández y del periodista, al presentarles al principio de la novela como acérrimos enemigos de Madero y de noche a día convertidos en sus mejores aliados.

La técnica descriptiva de Azuela es la de un joven autor en pleno desarrollo de su habilidad creativa, factor que causa que sus personajes carezcan de profundidad. El crítico Manuel Pedro González considera que el valor fundamental de la obra reside en ser «un precioso documento para rastrear la ética del autor y la descomposición social de la época» (7).

Toño y Vicente mueren y con ellos la simbólica hacienda, y en su lugar se levantó «... un enjambre de negras y pestilentes moscones escapadas de ese antro donde nunca pudieron ser sino adyectos y despreciables moscones, ahora vienen hambrientas a echarse sobre las primicias de la revolución en triunfo» (p. 1799).

De esta manera Azuela pone fin a su novela, y siete años más tarde volverá a aplicar la metáfora de «moscones» a los convenencieros de su novela *Las moscas* (p. 1918).

4. LOS DE ABAJO (1915) (8)

Entre la publicación de *Andrés Pérez...* (1911) y *Los de abajo* transcurren unos años llenos de actividad política que envuelven al país entero. Azuela mismo se ve obligado a huir hacia el país vecino del Norte, estableciéndose en la ciudad fronteriza de El Paso, Texas. El triunfo de Madero dura poco tiempo, y aunque la mayoría de los historiadores reconocen sus buenas intenciones, atribuyen la principal causa de su fracaso a la inhabilidad de consolidar las fuerzas políticas y satisfacer, aunque parcialmente, las urgentes necesidades de diversos elementos del país. Para febrero de 1913, Madero es asesinado con el vicepresidente de la República, y la nación cae en manos del siniestro Victoriano Huerta, apoyado por el elemento reaccionario.

No tardan en estallar diversas facciones contra los huertistas y el pueblo mexicano se sumerge en una oleada de guerra. Para el 15 de julio de 1914 Huerta es derrotado por las fuerzas revolucionarias y entran triunfales a la capital mexicana los líderes Carran-

(7) M. P. González: *Trayectoria...*, p. 136.

(8) Antonio Castro Leal: *La novela de la Revolución Mexicana*, 7.ª ed., t. I (México, Aguilar 1967).

za, Villa y Zapata, *estableciéndose el primero de ellos como* jefe del Ejército Constitucionalista y asumiendo el poder ejecutivo. El triunvirato se disuelve al proponerse una convención en Aguascalientes para elegir al presidente provisional, pero Carranza rehúsa asistir, prolongando la lucha interna del país de esta forma. Con algunas victorias decisivas por parte de los carrancistas, esta facción logra imponerse a las demás, aunque de forma precaria.

Para esa época Azuela empieza a entregar al periódico *El Paso del Norte* los primeros capítulos de su obra más célebre, obra que en este estudio tomará uno de los primeros planos. *Los de abajo* se terminó de publicar por entregas para diciembre de 1915, cuando Venustiano Carranza había logrado cierto dominio sobre los bandos contrarios y los gobiernos extranjeros empezaban a reconocer su gobierno.

La presencia de *Los de abajo* en el campo literario permaneció imperceptible hasta 1924 con la polémica anteriormente comentada entre los críticos Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde. A partir de este año la obra llega a tener popularidad internacional debido a las traducciones que de ella se hacen.

El argumento es archiconocido para quien haya leído una historia de este género literario. No obstante sería buena idea repasar, aunque esquemáticamente, los principales acontecimientos de la novela.

Demetrio Macías es un humilde campesino que, por una riña con el cacique local, ve su vida tranquila del campo alterada. Este acusa a Demetrio ante las autoridades de ser maderista y no tardan en perseguirle. Las autoridades, es decir los federales, van en su busca, y Demetrio se ve obligado a fugarse entre los arriscos de la sierra cercana. Allí se reúne con un grupo de campesinos que también huyen de la autoridad por diversas razones. Pobremente armados y vestidos, estos hombres acechan a un batallón de soldados federales, y con la derrota de éste los rebeldes se abastecen de armamentos. En esta primera enfrentación el líder Demetrio es herido y trasladado a una lejana aldea para recuperarse.

La misma noche de su llegada se captura a un joven desertor de los federales, llamado Luis Cervantes, que dice querer formar parte del grupo revolucionario por creer en la causa noble de la revolución, de la cual Demetrio no tiene idea. Los hombres de Demetrio están a punto de fusilarlo, pero la oportuna intervención del jefe le salva la vida. Cervantes, ex estudiante de medicina, es oriundo de la ciudad y por eso le apodan el «Curro». Logra consagrarse definitivamente ante el jefe al curarle sus heridas y convencerle de su «espíritu revolucionario», fingido.

Durante las semanas que allí pasan, Azuela describe algunas de las costumbres rurales del poblado y el hilo romántico que comienza entre la campesina Camila y Cervantes, aunque éste desdeñe a la joven, ya que el jefe, Demetrio, muestra interés por ella.

Al cabo del tiempo el grupo decide marcharse rumbo a Zacatecas, donde Cervantes insiste en la necesidad de unirse con el general villista Natera, y entre ambos tomar la ciudad de Zacatecas, último fuerte de Victoriano Huerta. Demetrio, por no estar enterado de la situación política del país, acepta la sugerencia del *Curro.* Llega el día en que se unen con Natera, no sin antes tener otras victorias que han aumentado la fama de Demetrio y sus hombres. La unión de estos dos bandos sirve para que el autor introduzca nuevos tipos revolucionarios, como el tipo de Alberto Solís, revolucionario desilusionado; el Güero Margarito —especie de ogro violento y brutal— y *La pintada,* soldadera de malas maneras.

Al tomar la plaza de Zacatecas la valentía de Demetrio es factor decisivo y Natera no tarda en ascenderle al grado de general. Así termina la primera parte de la obra.

De Zacatecas el pequeño ejército se dirige a tierras de Demetrio. Cervantes ya empieza a mostrar los verdaderos móviles de asociarse con los revolucionarios. Su principfal motivo es irse al bando más fuerte para enriquecerse. Las numerosas victorias del pequeño ejército le han proporcionado una pequeña fortuna. Demetrio muestra poco interés en el dinero, y sólo anhela tener a su lado a la cándida Camila. A cambio de una bolsita de dinero Cervantes promete conseguir al jefe su deseo.

El *Curro* va a la aldea de Camila y la convence para que se fuguen, entregándola después en manos de Demetrio, que para entonces estaba ya harto de *La Pintada.* Esta, celosa por la llegada de Camila, no pierde oportunidad de deshacerse de su rival, y en un momento de furor llega a darle muerte.

El bando de soldados cabalga de un lado a otro sin destino fijo, de cuando en cuando encontrándose con alguna escaramuza, pero las más de las veces saqueando pequeños pueblos. Un día Demetrio recibe órdenes de dirigirse a Aguascalientes para votar por el presidente provisional del país. Demetrio no entiende el motivo de la elección y Cervantes intenta explicárselo.

La tercera parte se inicia con una carta de Cervantes desde los Estados Unidos al bando de Demetrio. El grupo de Demetrio muestra señales de estar «cuesta abajo», ya que dentro de sus filas militan federales. Carranza está triunfando sobre Villa (Demetrio

pertenece a la facción villista) y el pueblo mexicano muestra seña les de estar agobiado por la guerra.

Los hombres vuelven por fin a la sierra, y en una aldea se encuentran con desertores del ejército de Villa. Estos relatan que Villa encontró su derrota en Celaya a manos del general Obregón.

Demetrio y sus hombres no tardan en llegar al mismo barranco donde tuvo lugar su primera victoria, pero esta vez les espera una derrota.

* * *

La presencia de Cervantes es importante para unir las distintas partes de la obra. Así, la primera parte se une con la segunda cuando Cervantes convence a Demetrio de la necesidad de entrar de pleno en la corriente revolucionaria, aliándose con el general Natera. La segunda parte señala el apogeo de los revolucionarios, sus múltiples victorias y saqueos que preparan el terreno para la huida de Cervantes. Esta termina con el viaje de Demetrio, Cervantes y otros soldados para votar en la Convención de Aguascalientes. La última parte comienza con la carta de Cervantes a Pancracio, marcando de esta forma la lenta desintegración del ejército de Demetrio.

A un nivel más alto, Cervantes llega a formar un contrapunto del personaje principal, Demetrio Macías. Si Cervantes es locuaz, Demetrio es silencioso; si Cervantes es cobarde en las batallas, Demetrio lucha fielmente por una causa que al principio es personal y hasta se puede decir de defensa propia; Cervantes, a su vez, ha desertado de los federales para aliarse a los revolucionarios por varios motivos nada altruistas.

Por medio de Luis Cervantes y el Güero Margarito, el autor llega a expresar toda la decepción y amargura que siente por la revolución, no precisamente por ser revolución, sino por ser una revolución que se ha apartado del camino noble, de los ideales soñados y que ahora ha caído en manos de un elemento violento y traidor.

Llegamos a conocer los móviles de Cervantes cuando éste recuerda su vida como federal, estando preso en el campamento de Demetrio. El había abandonado sus estudios de medicina y su trabajo de periodista para entrar como subteniente de caballería con los federales. En la primera contienda Cervantes asegura que oye a alguien gritar: «Sálvese el que pueda», y echó a correr. Después el coronel le encuentra y le maltrata convirtiéndole en ayudante de

cocina. Cervantes es humillado y decide abandonar a los federales en la primera oportunidad.

Sus pensamientos de desertar adquieren mayor fuerza al escuchar el relato de un compañero que había sido reclutado por la fuerza y ahora pensaba vengarse de los federales a quienes tenía que servir. Otro le cuenta lo bien que se les pagaba a los revolucionarios del Norte. Un sargento federal incluso le confía que se harían ricos con los revolucionarios y no con los federales.

Por vía de introspección resaltan dos aspectos negativos de Cervantes: En primer lugar, es cobarde ante las confrontaciones bélicas y, como consecuencia, se puede inferir que él es un individuo de ideología débil. En segundo lugar, su decisión de abandonar a los federales le viene dada en parte por la humillación que pasa y en parte por los relatos de riqueza de los revolucionarios. Con otras palabras, es un oportunista. Esta manera de introspección se desvía de la técnica realista del autor y es uno de los pocos casos de meditación interior dentro de esta novela.

En el capítulo X de la primera parte resaltan dos aspectos importantes para la mayor comprensión del hombre o elemento que compone el núcleo de la Revolución Mexicana y que, en cierto modo, expresa por medio de la sátira las ideas de Azuela. Primeramente el autor da a entender que muchos de los hombres que se enrolaban en la revolución lo hacían por motivos completamente ajenos a los ideales revolucionarios, ya fuera para evitar la justicia ya por razones personales. A través de la obra aparecen otros tipos con motivos semejantes.

La frase del personaje Venancio es también satírica y casi se podría decir cínica. Decir que «por los curros (refiriéndose a Cervantes) se ha perdido el fruto de las revoluciones» (p. 66) equivale a decir que el hombre de la ciudad, el intelectual, estropea la revolución. Por mucho tiempo frases como éstas y tipos como Cervantes (el revolucionario corrupto), Solís (el desilusionado) y Valderrama (el poeta loco) han dado la impresión de que Azuela era un antiintelectual, por no decir antirrevolucionario. Entre los críticos azuelistas se formó una larga polémica.

Ante todo debe aclararse que Azuela no fue antirrevolucionario, sino que, a veces, su propia decepción y resentimiento exagerado dan esa impresión. El mismo llegaría a considerar que la derrota del villismo y la pérdida personal de diez años de ahorros (entonces tenía ocho hijos) eran los dos factores principales que influían en su ánimo decepcionado. Años después lo comenta: «Esta es la razón de que las novelas que escribí en aquellos meses de amargura na-

cieran, crecieran y se acabaran impregnadas de cierta mordacidad punzante» *(O. C.,* t. III, p. 1089).

Ahora bien, la obra de *Los de abajo* a primera vista puede resultarnos antirrevolucionaria y antiintelectual, pero en ambos casos esta interpretación es errónea. Sobre este punto Luis Arturo Castellanos ha dejado escrito que en la novela de la Revolución Mexicana la «...crítica interna, no es un sentimiento antirrevolucionario, sino un deseo de que los principios en cuyo nombre se inició la lucha no fuesen traicionados, de que no se aprovechara el hombre de justicia para levantar nuevas castas privilegiadas mientras otros sectores quedasen privados de lo más elemental» (9).

No debe olvidarse que la participación de Azuela en la revolución constituye su primordial fuente, ya que él luchaba por las reformas e ideales enaltecidos por los verdaderos revolucionarios. Cervantes es un cuasi intelectual corrupto y su aparición en *Los de abajo* sin duda se deberá al conocimiento directo de Azuela de este tipo de individuo. En efecto, el autor basa este personaje en el secretario particular de Julián Medina, no por su personalidad, sino por las envidias y calumnias que surgieron alrededor de él. «Luis Cervantes es un tipo imaginario construído con otro tipo imaginario y retazos formados de la realidad» (10). También Pancracio, otro de los personajes que gozaba de fama de «sabio», con un poco más de audacia hubiera duplicado los esfuerzos de Cervantes. La oportunidad se le presentó. Solís, intelectual desilusionado, desempeña el papel principal de portavoz de las ideas del autor mismo, y esa decepción es la que Azuela siente en su exilio en El Paso mientras en México triunfa su enemigo Carranza.

Uno de los pensamientos que siempre mantendrá vivo al escribir esta obra y que refleja de modo muy acusado su propio sentido de la ética aparece años después en sus *Obras Completas:* (Traté de) «...captar más que hombres, cosas y sucesos, la honda significación de los mismos para creaciones más o menos arbitrarias» (11).

5. LAS MOSCAS (1918) (12)

El tipo de pequeño burócrata que guarda con recelo su puesto a costa de la ética; o del militar o político que toma el cambio de ban-

---

(9) Luis Arturo Castellanos: *La novela de la Revolución Mexicana* (Rosario, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, 1968), p. 23.

(10) *O. C.,* t. III, p. 1082.

(11) *Ibid.,* p. 1078.

(12) A. Castro Leal: *La novela...,* t. I, pp. 163 a 199.

dos como la cosa más natural del mundo, le recordaron a Azuela una especie de «moscones»: «Aquellos desventurados andaban, por tanto, de cabeza; iban, venían y se revolvían sobre el mismo sitio, presumiendo o adivinando a dónde habría de quedar la torta. ¡Las moscas!» (13). Sobre el posible origen del denominativo «moscas» como sinónimo de «pequeños oportunistas», aparte del ya señalado por Azuela, Blasco Ibáñez recoge un curioso cuento que por entonces circulaba en México: «Un buen musulmán se apiada de un leproso que permanece inmóvil en el suelo con las úlceras cubiertas de moscas. Para aliviarle de este tormento, espanta con sus manos a los insectos, pero el paciente se indigna por su oficiosidad y le insulta: —¿Por qué me tratas como el peor de tus enemigos...? Esas moscas estaban ya repletas de mi jugo y me resultaban tolerables. Ahora vendrán otras a reemplazarlas, furiosamente hambrientas, y empezará de nuevo mi tormento» (14).

En *Andrés Pérez, maderista,* nos encontramos con esta comparación de «moscones», refiriéndose al oportunista. La idea del grupo de individuos en nerviosa espera de los resultados de una victoria o derrota militar para aliarse a uno u otro bando, llega a cuajarse extensamente en *Las moscas*. Azuela, sobre este fenómeno, comenta que «uno de los cuadros más pintorescos y dolorosamente cómicos que todo el mundo pudo observar en aquellos días en que las facciones revolucionarias entraban y salían de los pueblos, dejando en un estado de inquietud y angustia a sus habitantes, fue el de las caravanas de burócratas con sus familias en pos de las tropas. Cada cual se arrimaba a la facción de quien esperaba el triunfo, pretendiendo hacer méritos, unos para conservar el puesto y otros para ganar uno más alto» (15).

Las moscas es una novela que trata sobre un prupo de pequeños empleados, maestros, secretarios, conserjes, etc., del aparato mecánico de todo gobierno, cuyos puestos son amenazados por el derroque del partido en poder. La novela en sí tiene poco en cuanto a argumento y éste puede reducirse en pocas palabras. Simplemente se centra en los servidores gubernamentales que huyen de su población en tren a Irapuato, y al enterarse que otra facción ha asumido el poder, no tardan en aliarse a ella.

Lo que consume página tras página es la exposición, por parte del autor, de los métodos empleados por estos tipos para lograr mantenerse a flote. En la primera mitad de la obra destaca doña Marta

---

(13) M. Azuela: *O. C.*, t. III, p. 1091.
(14) B. Ibáñez: *El militarismo...*, p. 73.
(15) M. Azuela: *O. C.*, t. III, p. 1091.

y sus tres hijos, Matilde, Rubén y Rosita, familia diestra en el empleo del falso elogio para conquistar la voluntad de cualquiera, mientras éste les pueda ser útil. Así usan la amistad del general Malacara para lograr viajar dentro de un carro sanitario (los demás vagones estaban abarrotados de gente). El vagón sanitario está atendido por un médico que, aunque al principio les cae antipático, más tarde se convertirá en buen amigo, principalmente por llevar alimentos que les puede proporcionar. Esta familia, los Reyes Téllez, se siente insultada al ver subir al mismo vagón al general Malacara con dos soldaderas. Al llegar a Irapauto el general ofrece llevarles al centro de la ciudad en su coche, pero la familia rehúsa, aferrándose al médico por «guardar su dignidad». Una vez en el centro de la ciudad piden dinero prestado al médico para comprar algunos artículos de ropa, y como éste no dispone de mucho dinero lo abandonan. La suerte favorece a la familia, que vuelve a encontrarse con el general, esta vez sin sus compañeras, y cultivan de nuevo su amistad para que éste les proporcione el dinero que necesitan. Los cuatro miembros de la familia están completamente de acuerdo para lisonjear, mentir y obtener favores, y cada uno conoce perfectamente su papel dentro del «juego». Así cuando piden dinero prestado al médico, las Reyes Téllez dicen que Rubén lo tiene consigo y en cuando llegue se lo devolverá. Vuelve Rubén y dice que lo dejó olvidado en casa debido a las prisas de salir.

Al enterarse de que el ministro de Educación ha llegado a la estación de trenes, los Reyes Téllez no pierden tiempo y van a verle para obtener alguna venia.

Rubén conoce en Irapauto a un condiscípulo de la escuela normal y, sabiendo que éste conoce al general Obregón, la familia decide separarse con un plan premeditado: la madre y sus dos hijas irán al Norte en el tren villista, mientras que Rubén permanecerá con su amigo y según al lado que se incline la victoria allí se unirán ellos.

El relato de los Reyes Téllez parece ser la trama principal, pero hacia la mitad de la obra el autor deja a un lado a éstos y centra la atención a un grupo de tipos de poca definición psicológica como individuos. Ahora el protagonista no es un solo personaje, sino todo el grupo que interviene en el diálogo. El crítico M. P. González es uno de los primeros en hacer la siguiente observación: «En *Las moscas* no hay más que pueblo, masas, como en los grandes murales de Orozco y de Rivera» (16). González, incluso, atribuye este nuevo factor narrativo como influencia en Gregorio López y

(16) *Trayectoria de la novela...*, p. 155.

Fuentes. A este tipo de novela se la ha llamado «impersonal», definida por este crítico como «... un gran número de personajillos... usados en función de tipos, no como individualidades definidas» (17).

En *Las moscas* éstos se definen ante la situación que les rodea de la siguiente manera: «... no somos más que unos modestos empleados que nada tenemos que ver con la política ni con las armas» (página 192). En un intento de justificar su actitud y de exponer su filosofía, éstos dicen: «... nuestro delito se reduce a ofrecer nuestro trabajo honesto a quien lo solicite a cambio del pan que a diario llevamos a nuestros hogares». El conglomerado de burócratas añade en coro que su «... partido único es la comida» (p. 192).

Siguiendo esta línea, don Rodolfo, personaje «impersonal» de la obra, comenta el papel que los oficinistas desempeñan en la revolución y a la vez presenta un cuadro completo del ambiente que les rodea: «Cuando el pastel confeccionado por los caballeros estuvo a punto, los caudillos han tirado cada uno por su parte, y nosotros... nos hemos arrojado sobre el pedazo que más cerca teníamos con la voracidad de un mosquero en estío» (p. 193).

Azuela seguramente sentía mucho hastío por este tipo de individuos, y a través de la obra utiliza un *leit motiv* para mejor acentuar su desdén por este grupo, a la vez que revela su criterio hacia la poesía de moda por entonces. El autor se burla del modernismo a través del tipo Neftalí, como también de los oficinistas que tienen como lema un verso del poeta mexicano Díaz Mirón, que reza: «Hay plumajes que cruzan el pantano y no se manchan..., mi plumaje es de ésos» (p. 184). En boca de Neftalí, Azuela pone las siguientes palabras: «... ¡bien sabe usted que vivo encerrado en mi torre de marfil..., ajeno a todas estas miserias que llaman revolución!» (página 192).

Ahora bien, ¿cómo se debe enjuiciar a este tipo llamado «mosca» por Azuela? Ciertamente existe una diferencia entre el estereotipo del *Curro* Cervantes y estos personajes. Cuando Azuela escribió la obra, que aquí tratamos, él hizo poca diferencia entre uno y otro. «Los juzgábamos como gente convenenciera, versátil e indigna de piedad sin pensar que su agitación obedecía a una causa, ¡y qué causa!: comer, vivir» (18). Ambos tipos, en verdad, pecan en cierto grado de traicionar a una causa importante, y en este instante la Causa es la Revolución misma. Los móviles, como se ha dicho antes, difieren: para unos su «traición» significa el sustento de la vida,

(17) *Trayectoria de la novela...*, p. 155.
(18) M. Azuela: *O. C.*, t. III, p. 1091.

el pan de cada día. Para otros implica arriesgarse para conseguir una fortuna o un puesto alto que les permita enriquecerse.

Azuela, ya en los últimos años de su vida, volvería a revalorar su obra, y en ella cambiaría su opinión sobre el acomodaticio del oficinista: «Vi la diferencia enorme entre ellos y los verdaderos logreros de la revolución, la forma cínica y escandalosa de éstos para medrar con ella. Con todos los defectos que se le puede achacar al empleado, tiene una exculpante que lo salva: lucha en competencia desigual y despiadada como el que más, y sólo lucha por conservar su trabajo, que es su pan y el pan de sus hijos» (19).

En verdad el papel del oficinista, en el ámbito político y nacional, se reducía casi exclusivamente a un cargo mecánico de poca trascendencia. Ser secretario, maestro, conserje u otro empleado semejante tiene poca importancia en el destino inmediato de una nación en guerra y, por consiguiente, su peso político es mínimo.

Dentro de la obra que aquí analizamos, uno de los tipos señala su valía dentro del ambiente bélico: «... *nos necesitan, les somos* indispensables, y si logran hacer gobierno les seremos más necesarios de lo que son los fusiles» (p. 193). No cabe duda de que esta última frase contiene mucha verdad.

Aparte de los oficinistas, que Azuela clasifica de «moscas», también incluye otro tipo totalmente distinto; éste es el pequeño soldado raso que se deshace de su uniforme militar y de sus armas para recibir como ciudadano a las tropas victoriosas contra quienes luchaba hacía unos escasos momentos. Este individuo es un «cambiachaqueta» cuyo motivo de aliarse al bando opuesto se basa en el lema «¡Sálvese quien pueda!». A diferencia del tipo *Curro Cervantes*, su cambio de bando se debe a una decisión espontánea, sin previa meditación. Azuela parece resignarse con este tipo que únicamente ambiciona conservar su pellejo, ¡que es bastante!

6. DOMITILO QUIERE SER DIPUTADO (1818) (20)

El marco ambiental de la obra se coloca en los postrimeros momentos de la revolución armada, cuando la victoria carrancista está a punto de realizarse. La revolución ahora aparece como fondo alejado de los acontecimientos que intervienen en la trama de la novela.

(19) M. Azuela: *O. C.*, t. III, p. 1091.
(20) *Ibíd.*, t. II, pp. 926 a 949.

Domitilo quiere ser diputado es la continuación del tipo que hemos visto en la obra anterior. Si la segunda parte de *Las moscas* desenmascara al oficinista menor como masa o grupo, en *Domitilo...* este tipo recobra cierta personalidad y hasta da un paso más; es el director encargado de los oficinistas. Los motivos de Azuela al escribir la obra vuelven a recaer en su desprecio por el logrero. Años más tarde, Azuela recapacita sobre la historia de sus libros y deja escrito el motivo principal que le inspiró el argumento de la obra: «Me fue sugerido al observar la facilidad prodigiosa con que los que habían sido jurados enemigos de la revolución se colocaban en sus filas, cuando ya no entrañaba peligro alguno para sus sagradas personas, cuando podían sacar gran partido alguno de ella con sólo cambiar de chaqueta» (21).

Estos camaleones políticos ahora tienen cierto poder y su gran afán es sacarle todo el partido posible a su puesto. El argumento de la obra es de lo más sencillo. Trátase del pueblo ficticio de Perón que está en poder de los carrancistas que tienen como dirigentes al general Xicotencalt Robespierre Cebollino y al tesorero municipal, don Serapio. Ambos hombres presumen de ser verdaderos revolucionarios cuando en verdad no son más que unos oportunistas que quieren aumentar su fortuna. Para sufragar los gastos de la revolución se decreta un impuesto extraordinario a los ciudadanos. La mayoría de éstos son humildes y lo protestan, pero para nada les sirve. Los ciudadanos entregan sus contribuciones el día señalado a la vez que éstos piden a don Serapio ciertos favores: la presidencia municipal, la tesorería, etc. El único ciudadano que tiene aspecto de ser honrado y que abiertamente se opone a Serapio es don Jesús Romero. Romero acusa a don Serapio de obtener su fortuna a expensas del pueblo. Sobre la contribución que tiene que pagar, Romero dice: «¡Qué más da!..., en mis tiempos los ladrones se molestaban en salir a los caminos reales..., ahora hasta oficinas tienen...» (p. 945).

Esta última frase marca una nueva etapa en la evolución del oportunista. El acomodaticio empieza a abandonar las campañas militares para establecerse en un poblado ejerciendo un cargo, obtenido generalmente por su asociación con la facción victoriosa y guiado por el solo afán de enriquecerse. Así, el general Cebollino y Serapio se aferran al primer peldaño, en este caso al pueblo de Perón, con su ambicioso intento de escalar lo más alto posible y lograr sus metas. Don Serapio encarna a ese tipo cuyas máximas desde su

(21) M. Azuela: *O. C.*, t. III, p. 1092.

juventud habían sido: «Vivir es adaptarse al medio» y «En tiempos anormales hay que acudir a medios anormales» (p. 945).

El tantas veces citado crítico Manuel Pedro González opina que don Serapio «es... un tipo representativo de esa fauna de mendaces revolucionarios y fementidos patriotas que a la sombra de la revolución se han enriquecido» (22). Concretamente, ¿cómo logra don Serapio su fortuna? Simplemente por el descarado medio de hurtarlo del erario municipal y de fondos especiales para proyectos civiles que nunca se llevan a cabo. Este procedimiento irregular tendrá su eco en *El camarada Pantoja,* donde unos mexicanos comentarán: «Su especialidad son las colectas de fondos para hacer caridades. Naturalmente comienza por beneficiarse a sí mismo» (23). Una vez efectuada la colecta del impuesto, don Serapio hace «un cálculo somero de las ganancias que en derecho le corresponden por las concesiones que va a pedir al general (Cebollino) para sus amigos, saca en limpio que en una sola mañana se ha ganado lo que jamás reuniera en cuarenta años de trabajar como cualquier ganapán» (p. 945).

Don Serapio, como el general Cebollino, llega a convertirse en verdadero oportunista por sus antecedentes políticos. Don Serapio felicitó a Huerta por su sublevación en contra de Madero, mientras que el general Cebollino fue agente de Porfirio Díaz, y cuando militaba entre las tropas huertistas ahorcó a cantidad de maderistas. Ambos después se pasaron por legítimos revolucionarios que comprendían «... por primera vez la justicia revolucionaria» (p. 945).

Azuela emplea en esta obra un tono demasiado satírico que disminuye el valor artístico de la novela. Como ejemplo se puede citar el nombre caricaturesco del general Xicotencalt Robespierre Cebollino y de Serapio, aspecto que es frecuente en muchas de las obras del autor. Por medio de máximas y refranes Azuela expone la filosofía del oportunista, tales como «Hasta para irse al cielo es necesario el dinero» (p. 945) o la cita del gran satírico Quevedo: «Quien no hurta en el mundo no vive...» (p. 928).

Manuel Pedro González considera uno de los puntos sobresalientes de la obra «... el milagro de reducir a unas cuantas páginas un material y una trama que en manos de otro autor menos experto y de estilo menos conciso habría requerido un libro de doscientas páginas por lo menos» (24). No obstante, y debido a esta técnica de síntesis, los personajes (empezando por el que lleva el título de la obra) carecen de relieve. El título de la obra tiene poco que ver

(22) *Trayectoria de la novela...,* p. 153.
(23) M. Azuela: *O. C.,* t. II, p. 749.
(24) *Trayectoria de la novela...,* p. 152.

con el argumento: se trata de los deseos de don Serapio, quien quiere que su hijo, Domitilo, sea secretario particular del general Cebollino para así conseguir su apoyo y llegar al nada desdeñable puesto de diputado. En realidad este aspecto se desarrolla poco en la obra.

7. LAS TRIBULACIONES DE UNA FAMILIA DECENTE (1918) (25)

Como hemos visto, el defecto principal de *Domitilo quiere ser diputado* es la inhabilidad de Azuela para dar a sus personajes literarios carácter y relieve propio. En la obra que ahora tratamos, sin embargo, este aspecto es quizá uno de los puntos más sobresalientes. Por medio de acciones espontáneas, opiniones sutiles de un personaje sobre otro o pensamientos propios de éstos, el lector penetra en el «mundillo» de cada miembro de la familia Vázquez Prado. Este hecho es muy significativo, ya que, con excepción del protagonista de *Los de abajo,* Demetrio Macías, la mayoría de los sujetos literarios de Azuela carecen de mayor relieve. La causa de esto en parte se debe a dos factores: En primer lugar, el autor suele utilizar frases carentes de toda opinión personal, y tan extremadamente objetivas, que no permiten un acercamiento entre lector y personaje. En segundo lugar, «el doctor Azuela propende más a la creación de "tipos" que de caracteres» (26).

Las novelas anteriores a *Las tribulaciones...* siempre se habían situado dentro del marco de la acción revolucionaria y, por consiguiente, la acción influyó como «ingrediente activo» dentro de la trama misma. En esta obra lo que «... se nos presenta no es la revolución misma, sino sus efectos y consecuencias vistos a través de esta familia» (27).

Volvemos a recalcar un punto importante que con esta obra se hace patente: Azuela continúa su pauta de dejar escritos los acontecimientos de la revolución a la par que se producen los hechos. Esta tendencia llega a su punto máximo en *Las tribulaciones...*

Para el año 1918 Carranza está a punto de consolidar su poder e iniciar algunos de los programas de reforma que requieren inmediata atención para la reconstrucción del país. Los estragos de la revolución a través de estos años bélicos han tenido sus efectos no sólo en muertes humanas, sino en la casi total paralización de

---

(25) *O. C.*, t. I, pp. 419 a 565.
(26) M. P. González: *Trayectoria...*, p. 159.
(27) *Ibíd.*

la vida agrícola e industrial de la nación. En muchas zonas de la geografía nacional, el hambre y la pobreza reinan y es cuando la ciudad ofrece una aura de esperanza. Atraídos, como por un imán, millares de mexicanos abandonan sus armas y chozas para llegar a la capital mexicana. En esta oleada de emigrantes se pueden encontrar cualquier nivel social y cultural. (Recuérdese que Azuela formó parte de este fenómeno emigratorio.) De los múltiples tipos que se encontraban dentro de éste éxodo estaba el individuo acomodado; éste era el que primero solía abandonar su vida rural; el que corría riesgo de pérdidas materiales por la revolución, pero podía sobrevivir con su dinero, ya fuera en la ciudad o en el extranjero, y allí permanecer hasta que la situación del país volviese a la normalidad.

Las tribulaciones de una fàmilia decente es precisamente la historia de la huida de una familia acaudalada hacia México en espera de que la revolución termine para regresar a su vida cotidiana. En muchos sentidos esta familia, de los Vázquez Prado, recuerda a los Reyes Téllez de *Las moscas,* sobre todo en el binomio de los personajes Marta-Agustinita, Matilde-Berta, Rosita-Lulú y Rubén-Francisco José.

La novela se sitúa políticamente al producirse el asesinato de Madero y la toma de poder de Huerta, hecho que la dominante madre, Agustinita, aplaude, por proceder ella de una ilustre familia militar. Viéndose en la necesidad de abandonar su ciudad de Zacatecas hasta que la situación se normalice, la familia se dirige a México, pero al llegar a la capital la situación política es caótica, con una eminente derrota de Huerta por las fuerzas revolucionarias: y es cuando la familia empieza a sufrir las peripecias de la revolución. Una de ellas es el olvido de su dinero en Zacatecas y los gastos que van incurriendo en la ciudad. Pascual, hijo político casado con Berta, les ha facilitado dinero para pagar sus gastos por medio de unas letras de un prestamista anónimo (después se sabrá que es Pascual), donde se estipula que el préstamo ha sido en dinero fuerte y no en papel revolucionario (susceptible a los vaivenes de las facciones en poder).

Con la victoria de las fuerzas revolucionarias, Pascual abandona su simpatía por Huerta y se une al triunvirato. Cuando se desintegra este grupo, Pascual se decide por Carranza, y a quienes antes llamaba bandidos ahora llama amigos. Los carrancistas no tardan en verse echados de la ciudad y Pascual sale con ellos. Con el tiempo las fuerzas constitucionales vuelven a la capital definitivamente. Pascual

se relaciona con el general Covarrubias y el comerciante Ulpiano Pío, y con ellos forma una amistad cuyo fin es hacerse ricos.

Pascual trata de animar a su cuñada, Lulú, para que sea amable con sus amigos, y pide a su mujer que haga lo mismo con don Ulpiano para poder sacar alguna ventaja.

Tanto Lulú como su padre desconfían de Pascual por considerarlo inmoral. Un día Pascual aparece y se entabla una acalorada discusión con Procopio, quien le acusa de querer arruinar a la familia, añadiendo: «Quien sale de su casa con sólo la ropa que lleva puesta... y regresa enriquecido..., si no trae callos en las manos, debe traerlos y muy duros en el alma» (p. 523). El yerno, para mostrar su inocencia ante tales acusaciones, destruye todas las deudas que a él le deben a cambio de que Procopio firme un documento cediéndole las propiedades que tiene en Zacatecas, porque, según dice, el gobierno está por embargarlas por una contribución que Agustinita hizo al gobierno de Huerta. Procopio, a instancias de su esposa y en un estado de abatimiento, accede a firmar.

Al día siguiente Procopio se da cuenta de la estafa que su yerno les ha hecho, cosa que Agustinita rehúsa aceptar, por no perder la fe inquebrantable que tiene en Pascual. Procopio, cuyo abatimiento es debido en parte a la tirantez de las relaciones entre él y su dominante esposa, y en parte por la estafa de Pascual, amenaza con quitarse la vida, pero el cariño de Lulú lo salva.

En un arrebato de lucidez y más calmados sus nervios, Procopio encuentra la solución para todos los males de la familia: el trabajo honrado. Logra colocarse en una tienda grande y allí empieza a encontrarse de nuevo. Vuelve a ser cabeza de familia y hay paz en el hogar.

Pascual, mientras tanto, ha continuado su ascenso vertiginoso y tiene ahora un puesto de ministro. Agustinita y el poeta de la familia, Francisco José, piensan que el trabajo de Procopio les humilla y deciden irse a vivir con Berta. Al llegar a la casa de ésta se encuentran que Berta está casi en huesos, enferma y torturada por la falta de cariño de su esposo. Ella se ha enterado del robo que ha cometido con su propia familia.

Procopio muere al final por una enfermedad que él había rehusado curar, y estando en su lecho de muerte entra Archibaldo, el novio de Lulú, con la noticia de que Pascual ha muerto al pelearse en una borrachera.

La obra, curiosamente, está dividida en dos partes: la primera está narrada en primera persona por César, el miembro más joven de la familia, que muere hacia la mitad de la obra. Sin explica-

ción alguna, el autor emprende la narración de la segunda mitad. Manuel Pedro González cree que esta curiosidad se debe a la falta de organización por parte del autor.

El tipo del oportunista en *Las tribulaciones de una familia decente* tiene tres distintas vertientes: una representa la abogacía, que es Pascual; otra, el militarismo en forma del general Covarrubias, y la tercera, el elemento capitalista, encarnado por don Ulpiano. Vemos en estos tres factores una clave importante para la mayor comprensión del México moderno a partir de los años 1920, clave que se manifestará en autores posteriores a tal fecha y, en especial, en los de la neorrevolución. Por medio de Procopio, el autor expresa su profecía sobre el tipo Pascual-Covarrubias-Ulpiano: «He allí a los fundadores de la aristocracia de mañana» (p. 421).

Veamos de cerca a estos tres tipos que Azuela capta dentro de la pauta del oportunista que aquí tratamos. Agustinita admira a Pascual y no pierde ocasión de alabarle, y de presentar un excelente retrato de él: «Aunque de humilde cuna, Pascual ha logrado conquistarse una posición social muy envidiable. Dicen que cuando vino a Zacatecas, su bagaje se reducía a un título de abogado de Tlaxcala... Y bien, esto le honra, porque sin más armas que su inteligencia logró abrirse de par en par los despachos de los banqueros y demás gentes de negocios, después de los mismos salones de nuestra aristocracia» (p. 435).

No conocemos qué «armas de inteligencia» usa Pascual para tener éxito y entrar en «los mismos salones de nuestra aristocracia», pero seguramente una de ellas será el matrimonio con Berta. Otra, sospechamos que sea su falta de escrúpulos. Esto se ve cuando Pascual visita a sus suegros al poco de llegar a México, que para entonces está inundado de carrancistas. En tono indignado, Pascual reprocha a los revolucionarios: «Me quitaron el reloj y casi tuve que darles las gracias. No hay gente decente a quien no insulten» (página 443). A la semana de suceder este incidente, Pascual vuelve en un coche lleno de soldados y la familia Vázquez Prado se alarma creyendo que lo traen preso para cobrar rescate. Pero la situación es muy diferente. El yerno contesta a las expresiones de asombro de sus familiares: «... ¿Bandidos? El capitán Covarrubias, mi magnífico amigo, y otros caballeros que me esperan afuera» (p. 445). César, el narrador de esta primera parte sólo se limita a decir: «... no podía explicarme la asombrosa voltereta de Pascual...» (p. 445).

Pascual y el general Covarrubias traman un negocio que requiere la firma del viejo don Ulpiano, quien se ha mostrado quisquilloso.

Como éste tiene interés por Berta, Pascual cree tener la solución y le propone el «asunto» a su mujer como un simple negocio, diciéndole: «Somos aliados. En estas cosas, Berta, hay que poner sólo el cerebro, jamás el corazón...» (p. 519).

Quizá ésta sea la más grave y repudiable ofensa que comete Pascual, y que hasta ahora no se ha visto en los oportunistas de Azuela: el intento de utilizar a la esposa para lograr fines materiales. Hemos enumerado los atropellos que Pascual ha cometido con sus suegros al estafarlos, contrastando mucho sus actos con sus palabras. Al principio de la obra se oye decir a Pascual que «lo más sagrado que el hombre tiene en el mundo es la familia» (p. 420). Añádase a las «armas de inteligencia» del acomodaticio la de la hipocresía.

Azuela habrá tenido en mente al general Covarrubias y a Ulpiano Pío al verter su amargura en las siguientes palabras: «En un momento la vida y la bolsa de dieciséis millones de cobardes seres humanos, abúlicos y degenerados, quedaron a merced de una escasa millarada de bandidos. ... el sudor del pobre, las lágrimas y el hambre de la viuda, del huérfano, del valetudinario, se convirtieron en río de oro que iría a vaciarse en el tonel de las Danaides: la codicia del comerciante y la rapacidad del militar, reyes supremos del *bilimbique.*»

«La maldad carrancista, babeante de estupidez en su apoteosis. La obra de la revolución hecha añicos» (p. 499).

El general Covarrubias, «joven arrogante de buenos ojos, boca pequeña, coronada por dos rubios alacranes, caninos brillantísimos y excesivamente agudos...» (p. 447) le pregunta a Lulú por la opinión que su padre tiene del soldado. Ella contesta: «Le he oído decir muchas veces que el cuartel es la escuela del abyecto perfecto, y que el soldado o tiene que ser lobo o tiene que ser carnero: de todos modos manada» (p. 511).

Don Ulpiano tampoco se escapa de las vituperaciones del autor, puesto que «don Ulpiano Pío, que maldecía del pueblo bajo, olvidándose de que la revolución de Tuxtepec lo había llevado de un chiquero a una hacienda, se creía un aristócrata genuino. La palabra bandido no se bajaba de sus labios al hablar de las revoluciones de Madero y Carranza» (p. 510).

A pesar de su calidad artística y la buena definición de los personajes, *Las tribulaciones...* mantiene el tono satírico y a veces el pesimismo usual de Azuela. No obstante, el pesimismo ha disminuido bastante comparado con obras anteriores y prueba de ello es la decisión de Procopio de lanzarse al trabajo honrado. No se debe olvidar que cuando esta obra se escribió, Azuela y su familia tam-

bién tuvieron que empezar sin nada, y como él dice: «Pero yo tenía entonces cuarenta años, salud y optimismo, a pesar de mi derrota. Me puse como lema lo que había espulgado en un libro: querer es poder. Y resultó que el golpe brutal económico, lejos de anonadarme, levantó mis energías desfallecientes» (28).

8. EL CAMARADA PANTOJA (1937) (29)

Desde la publicación de la última obra que aquí analizamos hasta la aparición de *El camarada Pantoja* transcurren casi veinte años. Entre estos cinco lustros Azuela escribe cinco novelas que, como anteriormente se ha indicado, pertenecen a dos distintas etapas del autor: la trilogía experimental de *La malhora, El desquite* y *La luciérnaga,* seguida por el llamado «período de evasión». A este último período pertenecen dos novelas: *Precursores* (1935) y *Pedro Moreno, el insurgente* (30) del mismo año. La tercera, aunque cronológicamente más tarde, saldría a luz en 1942 con la biografía de *El padre don Agustín Rivera.*

No obstante, en 1937, Azuela sigue atraído por el tema del oportunista, personaje que hasta ahora hemos visto como figura importante en la narrativa azuelista. *El camarada Pantoja* se publica en 1937, durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, y el argumento abarca los últimos meses del mando presidencial de Plutarco Elías Calles, cuando Alvaro Obregón realizaba una campaña política para su reelección fatal de 1928. De esta época dice Azuela: «Fue ello la serie de asesinatos en frío que culminaron con los del padre Pro, del general Serrano y de multitud de católicos y políticos desafectados al régimen de Plutarco Elías Calles» (p. 1101).

El autor ahora sitúa la trama de su novela no en la revolución misma, sino en la época de consolidación, en la revolución ya hecha gobierno. Por poner en vigencia uno de los artículos de la Constitución de 1917, restringiendo la autonomía de la Iglesia católica, el país se divide en dos bandos: los que apoyan al gobierno y los que apoyan a la Iglesia.

---

(28) M. Azuela: *O. C.*, t. III, p. 1090.

(29) *O. C.*, t. I, pp. 668 a 765.

(30) «No vino en busca de ganancias a río revuelto, sino que brinda generosamente su vida sin que amengüe su firmeza la lección constante de la historia, de que será la canalla de logreros que hoy esconde la cara la que se presentará en los momentos de la victoria a reclamarlo todo: gloria, poder y dinero.» Palabras de Azuela sobre Pedro Moreno citadas por Emir Rodríguez Monegal en *Narradores de esta América* (Montevideo, E. Alfa, 1969), p. 54.

El argumento se inicia con la persecución callista de un individuo que se refugia en la humilde casa de Catarino Pantoja, ambicioso empleadillo de *La Consolidada.* El fugitivo, al explicar su situación a Pantoja y a su mujer, la Chata, es socorrido por éstos, y la Chata lo conduce disfrazado como su marido a un lugar seguro de la capital mexicana.

Semanas después Pantoja y su mujer se vuelven a encontrar con el individuo, llamado Bernardo Calderas, amigo de Obregón. Calderas ofrece ayudarles por haberle salvado la vida: «Ustedes me salvaron la vida y, desde ese día, me propuse incorporarlos a la Gran Familia (31). Catarino será diputado» (p. 720). De esta forma empieza la carrera política de Pantoja, que primero es enviado al pueblo de San Nicolás para ayudar al general Lechuga a liquidar a los cristeros de esa región y a la vez ganarse su simpatía.

El ascenso de Pantoja es rápido y eficaz. Su éxito se debe más bien a los accidentes de su circunstancia y a su amistad con hombres influyentes que a sus propios méritos. En la obra aparece Obregón, cuya participación en el argumento se reduce a decir unas cuantas palabras sobre el acomodaticio amigo Pantoja. Sobre éste opina: «Pantoja es un buen elemento. No tiene escrúpulos: llegará a donde él quiera llegar» (p. 720). Así Pantoja comienza a ascender, primero a coronel, luego a teniente y por fin a diputado.

Después de una corta estancia en el pueblo «haciendo méritos», Pantoja regresa a la capital, en donde asume puestos más importantes y aumenta su fortuna. A través de la obra, Pantoja corteja a una joven vecina, Cecilia, cuya relación da celos a su esposa. Cuando el protagonista llega a gobernador de Zacatecas, la Chata se venga de la vecina matándola. Así es el fin de esta novela, fin que el crítico Manuel Pedro González cree fallo principal de la obra.

Toda la obra está saturada de un último intento satírico por parte de Azuela de desenmascarar al tipo oportunista que por cualquier medio trata de alcanzar una alta posición gubernamental que le permita enriquecerse. En ella se vuelve a ver al tipo oportunista en las distintas etapas que en este capítulo hemos trazado y nos parece como un eco de las opiniones del autor mismo. Sin diseño previsto, Azuela vuelve a recalcar sobre estos distintos logreros a través de la obra, a veces incurriendo en la falta de quitarle fuerza al principal hilo narrativo. Ejemplo de ello es la conversación que se oye,

(31) La pequeña oligarquía que dominaba la política mexicana de estos años toma el nombre de Gran Familia o Familia Revolucionaria. En su principio estaba compuesta de antiguos revolucionarios, principalmente por generales, pero con los años incorpora a su círculo, civiles.

en la cual el sujeto aludido recuerda al tipo *Curro* Cervantes, llamado aquí Pacheco: «Es cierto —dice el diputado—, Pacheco robó mucho y mató mucho, pero sólo así podía abrirse paso. Tenía enemigos como moscas» (p. 700).

Aparte de robar y liquidar a los enemigos, el diputado anónimo considera que «Pacheco era uno de los más valiosos elementos de la revolución. Hace cinco años no tenía un petate en que dormir y hoy no da su capital por cinco millones de pesos» (p. 702).

El narrador de la obra alude a que Pacheco se había enriquecido principalmente por tener la exclusiva concesión de las carreteras del Estado. Lo que también se sugiere es que la ascendencia de Pacheco es análoga a la de Pantoja: «Como mi general Obregón (Pacheco), es de los que no desairan a nadie cuando se le sabe pedir. No tiene un año en el gobierno y ha hecho ricos no sólo a sus parientes, sino a sus amigos» (p. 700).

Como claramente se puede ver, el éxito o fracaso del ambicioso depende a veces de las influencias que tenga y no de su valía personal.

Azuela también alude en *El camarada Pantoja* al tipo oficinista que ha dejado retratado en *Las moscas.* Uno de los primeros que aparecen en esta obra es un «vejarruco, magistrado, muy conocido entre los políticos por inmovilidad en su puesto desde muchos años antes del presidente Madero» (p. 687).

En una ocasión se oye la siguiente conversación:

> —Los señores magistrados son buenos amigos míos y me han hecho muchas valeduras.
>
> —Como lapas se han pegado a las ubres del gobierno. Desde don Porfirio nadie ha logrado removerlos de sus puestos.
>
> —¡Pobres!... —exclamó el general Lagarto—, se contentan con el sueldillo que ganan (p. 687).

Este mismo general Lagarto es un logrero que aprovecha el hecho de estar al lado del victorioso de la revolución para apoderarse de propiedades, dicho por él con las siguientes palabras: «Tienen ustedes que los propietarios de la hacienda que me incauté en Durango, cuando Carranza, querían hacerme el chivo los tamales. Sin más una orden del Departamento Agrario para que entregara tierras y semovientes. ¡Canastos! Esa misma noche tomo el tren a México, hablo con el magistrado Ríos. "Pida amparo", me dijo. Y la corte no sólo me dio un fallo favorable, sino hizo condenar a mis contrincantes al pago de daños y perjuicios» (p. 696).

Esta confesión señala claramente que las leyes posteriores a la revolución favorecen al revolucionario que está de parte de la facción victoriosa. Para Azuela estos dos tipos de oportunistas —el oficinista y el logrero— se complementaban. El oficinista, o magistrado, por temor a perder su puesto, concede la razón, más bien la justicia, al revolucionario ambicioso que cree suyos los frutos de la revolución.

El argumento principal de la obra es el ascenso político de Pantoja, aunque los principales vituperios del autor hacia el revolucionario corrupto se dirigen, como hemos visto, a personajes de poca importancia dentro de la trama. Este aspecto interesante llega a la cumbre con una larga conversación sostenida entre dos compañeros de armas que se encuentran después de algunos años. Uno de ellos, llamado Rodríguez, es ahora agente viajero de una casa constructora de coches y está esperando el tren cuando se encuentra con Soto, médico de profesión.

El primero encarna la filosofía, amargura y cinismo de Azuela, mientras Soto (a pesar de ser médico) es el defensor del resultado de la revolución.

Los comentarios que entre ellos se cruzan se debe a la espera del tren que ha parado en la estación para que los políticos que en él viajan lancen discursos enalteciendo los ideales de la revolución. Rodríguez desprecia al tipo revolucionario orador y éste es objeto de sus comentarios: «Lo que me parece es que ya les anda por encontrar una doctrina que justifique el robo, el asesinato, la violación y todas esas cosas *que castigan los códigos caducos que* han envenenado a tantas generaciones.

... ...

Quieren pasar de la categoría de bandoleros a la de los hombres decentes» (pp. 704-705).

El médico no tarda en refutarle con una pregunta retórica, pregunta formulada por muchos otros autores sobre los que este estudio trata. Escuchémosla: «Prescindiendo de las ideas del orador, ¿no te parece que el simple hecho de que pueda expresarse en esta forma un sujeto que nació como peón es uno de los casos que mejor justifican las reivindicaciones sociales?» (p. 705).

A esto Rodríguez le contesta: «Invariablemente al bandido en el poder harto ya de sangre, de carne, de vino y de pesos, convertido en rico nuevo con las necesidades propias de la gente civilizada, la cultura lo fascina como la luz al mosquitero.

... ...

También en mi Estado un matancero es ahora el director de Educación» (p. 705).

El desprecio por este tipo llega a la cumbre al considerar Rodríguez que el revolucionario corrupto en poder es un infrahombre que «pisotea ignominiosamente a catorce millones de cobardes habladores» (p. 705). Rodríguez odia tanto a «estos señoritos inflados de viento» (p. 707) «porque sus actividades de matones ocasionales han sido premiadas con privilegio de matones a sueldo...» (p. 707).

Entre todo este pesimismo surge la voz optimista del doctor Soto: «De acuerdo, lo que hay de malo en la obra de la revolución está destinado a perecer; mientras lo mucho que hay de bueno en ella perdurará en bien del hombre» (p. 708).

Rodríguez opina que los actos del hombre y no sus palabras son lo que más importa para conocer al verdadero revolucionario. El médico, en cambio, señala a los miles de revolucionarios pobres que no se han enriquecido a causa de la revolución y considera el pesimismo de su amigo como una negación de su pasado y de la revolución misma.

El agente viajero le contesta que si parece que reniega de la revolución es más bien a causa de los hombres que la malograron, que hicieron brotar tanta sangre y han sido los autores de tanta vileza.

El médico trata de justificar esa acusación con unas palabras que años después tendrán eco en el diálogo sostenido entre Federico Robles y su hijo Manuel Zamacona en la obra *La región más transparente,* de Carlos Fuentes. Por la importancia que este pasaje tiene, se transcribirá casi en su totalidad: «¿El impulso primitivo de la revolución no ha quedado reducido exclusivamente a lo que ellos están realizando sin más guía que sus propios instintos? Esos hombres han llevado a cabo una obra de titanes despertando a nuestras masas tan profunda y definitivamente, sin obedecer a otra ley que la de sus instintos primarios. ¿Qué han hecho los intelectuales que nos condenan como criminales en la obra de renovación mundial, en la que estamos participando?» (p. 710).

Rodríguez, lejos de convencerse de los argumentos del médico amigo, termina el diálogo achacándole el mal de la oratoria.

En otra parte del libro encontramos las ideas de Azuela sobre la envidia dentro del panorama de la revolución. Al enterarse de que Pantoja será nombrado diputado, el general Lechuga siente envidia por el ascenso e irónicamente exclama: «¡Por eso tenemos tanta revolución! ¿Qué méritos tiene ese zopenco de Catarino para que el gobierno lo distinga de ese modo?» (p. 721). En cambio cuando al general le nombran senador la cosa cambia, como él mismo dice: «¡Esto es otra cosa! Así, sí...» (p. 721).

Uno de los fallos más graves de *El camarada Pantoja* es la desviación del hilo narrativo del personaje central a los secundarios, incluso dando más relieve psicológico a los menores. El carácter de Pantoja es poco definido, mientras en la segunda mitad de la obra sobresalen dos personajes menores.

Azuela narra las vidas de Bernardo Calderas y Julio Rentería. Este último nace de familia rica y tiene fama de ser inteligente. Calderas, por otro lado, procede de familia humilde, pero es astuto y agresivo. En la escuela del pueblo ambos sobresalen en todo lo que emprenden. Cuando llega la revolución, Julio decide enrolarse, mientras que Bernardo opta por permanecer en San Nicolás. Pasado algún tiempo, Julio regresa al pueblo con un ejército triunfante, y es cuando Bernardo decide formar parte de la revolución, aunque sin convicciones políticas. «Y triunfó: Su simpatía natural, sus facultades de adulación, su plática amena, animada de chistes de todos colores, anécdotas atinadas, dicharachos oportunos, le allanaron el camino. Lo que en otros pareciera repugnante y criminal, en él era una gracia y habilidad de gran político. Saltar de un partido al contrario le costaba el mismo trabajo que pasarse de una cantina a la de enfrente. En donde quiera encontraba amigos que le acogían con calor» (páginas 725-726).

Si Bernardo tuvo éxito por su tardío ingreso en la corriente de la revolución, Julio en cambio se convirtió en sombra acosado por los crímenes perpetrados para ayudar a su amigo a subir. Julio Rentería aplacaba su conciencia con alcohol y drogas.

Lechuza o Lechucita era de la misma estirpe de Calderas: «Un agregado de los de última hora que no sólo había logrado colarse entre las amistades más firmes del jefe, sino convertirse en su brazo derecho» (p. 724). Julio Rentería lo odiaba por ser «revolucionario de la última hornada». Lechuza, «igual que el general Calderas, había sabido elegir su hora. Jamás pensó en agregarse a ningún movimiento político cuando ello significaba sacrificio o peligro. Tinterillo, tramposo y borrachín de pueblo rabón, no hizo más que cruzar unas cuantas palabras con el general Calderas para que ambos se comprendieran. Afinidad de pensamientos, de sensibilidad, de ambiciones y hasta de medios para realizarlas. El jefe se prendó de rábula y por principio de cuentas le agenció tu título» (p. 731).

La técnica empleada por Azuela en esta obra consiste en la fusión de las dos que hasta ahora había empleado. Predomina en la novela la técnica utilizada en *Los de abajo,* como es el uso de frases cortas, concisas y una narración acelerada. De la trilogía vanguardista usa rasgos técnicos que, como en el caso de la excursión

a Xochimilco, se narra en forma de corte atrás. Esta misma técnica, un tanto onírica, la vuelve a emplear el autor en un sueño que tiene Rentería acerca de Calderas cuando éste empezaba su sucia campaña política.

Como hemos visto en otras novelas anteriores a ésta, Azuela gusto de dar nombres caricaturescos a personajes de obras, tales como Xicotencalt Robespierre Cebollino y Serapio (de será pío), en *Domitilo quiere ser diputado,* y el de senador Barriga de Baca, en *Regina Landa.* En *El camarada Pantoja* surgen nombres como el del general Lechuga, general Lagarto, Lechuza o el teniente Bocadillo. Estos son nombres que se compaginan con descripciones caricaturescas como ésta: «... el maxilar se le cae, cuelgan sus belfos de beodo, su cuello se acolchona, doblada su cabeza de res» (p. 703). Con el uso de estas caricaturas da más fuerza al tono satírico de sus obras, aunque Azuela exagera el empleo de esta técnica.

Otra característica azuelista que ha evolucionado con la aparición de esta obra es la incorporación de personajes históricos en la trama. Desde su primera novela de la revolución, *Andrés Pérez, maderista,* el autor cita a personajes históricos, como Madero, Huerta, Villa y Carranza, sin que éstos desempeñen papel alguno dentro del argumento de las obras. En cambio, en la obra que aquí analizamos aparecen personalidades reales, como Obregón y Calles, que ahora intervienen en la acción de la obra. En *La estrella vacía,* novela del periodista Luis Spota, este aspecto llegará a cobrar un grado más profundo.

Lo principal de *El camarada Pantoja,* como se ha venido señalando, es el constante hincapié que Azuela hace del oportunista que ahora forma parte de la revolución convertida en entidad gubernamental en pleno desarrollo. Claro está que Azuela aún conserva ese pesimismo característico de la revolución, desviada de su camino original y que satíricamente hace resaltar en las palabras de Obregón: «De esos hombres como tú (Pantoja) necesita el gobierno para hacer patria» (p. 734).

9. REGINA LANDA (1939) (32)

El tipo del oportunista como personaje y preocupación de Mariano Azuela ya ha menguado con la aparición de *Regina Landa.* La preocupación primordial del autor en esta obra es la denuncia social dentro del contenido de la urbe metropolitana. Lo que ahora interesa a Azuela

(32) *O. C.,* t. I, pp. 862 a 963.

es exponer la realidad social con sus fallos y lacras en cuanto a los personajes que luchan en este ambiente urbano. No obstante este cambio de dirección, que concuerda con la evolución del autor, hay algunas referencias que Azuela hace de los diferentes arribistas que hasta ahora se han trazado aquí. A menudo estas referencias son una repetición de los tipos que en este estudio se han señalado y poco aportan en cuanto a una siguiente evolución del personaje, tal como Azuela lo ve. Debido a este hecho únicamente se citarán unos cuantos casos que comprueban esta idea.

Uno de los personajes menores que aparece casi al final de la obra es Villeguitas, «subcacique de un pueblo rabón en 1912, antimaderista furioso y autor intelectual de muchos fusilamientos de revolucionarios denunciados por él, era ahora uno de los favorecidos por nuestro Gobierno socialista...» (p. 931). Contrapuesto a este tipo, Azuela inicia su obra con la muerte del padre de Regina, el general Landa, que «no supo hacerse pagar sus servicios a la patria con fincas rústicas ni urbanas, ni con acciones bancarias, concesiones de gobierno, etc. Inválido por una de tantas acciones de guerra...» (p. 862). Por supuesto, el general muere en la miseria, sin tener qué dejarle a su hija.

Azuela muestra cierta piedad y comprensión hacia el revolucionario honrado que lucha en la revolución por una causa noble y no por provecho personal. Esta comprensión de Azuela también se refleja en el tipo oficinista, que ahora trata con más afabilidad, encarnado en el personaje Sanchitos, que trabaja en la oficina desde tiempos de don Porfirio, por propios méritos, y que al lector resulta un tipo humano y sincero, que reconoce la vileza del ambiente que le rodea, al opinar: «Lo que has dicho de la oficina es cierto. Hay mucha farsa; pero eso nada nos importa a los empleados que trabajamos. Sólo que, de todos modos, una organización es indispensable, porque cuando vienen gentes totalmente impreparadas, como las que ahora sufrimos, ponen en grave peligro nuestra estabilidad» (p. 911).

Las pocas pullas que Azuela lanza al logrero son ahora menores, y considera al oportunista como un «parásito indecente que te corroe el sentimiento porque en vano rastreaste y lamiste los calcañales de los carrancistas, villistas y zapatistas en pos del bocado» (p. 887).

Hasta la aparición de esta obra Azuela había utilizado los términos oportunista, arribista, logrero, acomodaticio, mosca, aventurero, advenedizo, cambiachaqueta y chaquetero y otros nombres que se asemejan, pero en esta novela el autor emplea un vocablo nuevo: rastracuero. Esta palabra marca la evolución del vocablo y del oportunista en el moderno ambiente de México posrevolucionario, y tiene la siguiente

definición: «Individuo muy ostentoso y cuyos recursos no se conocen a ciencia cierta» (33). El tipo rastracuero figurará como personaje principal en la obra *Casi el paraíso* (1954), de Luis Spota.

Como se ha dicho anteriormente, el tipo del oportunista en la narrativa azuelista decae considerablemente con las obras posteriores a *El camarada Pantoja*. Surgen unos últimos brotes en muchas obras posteriores, pero como este tipo toma un plano alejado del argumento y no cobra nuevas dimensiones, es ahora de poco interés para este estudio.

JORGE A. SANTANA

California State University
SACRAMENTO, CALIFORNIA 95819 (USA)

(33) J. Alemany y Bolufer: *Nuevo Diccionario de la lengua española* (Barcelona, Ed. Sopena, 1968), p. 840.

ENCUENTRO DE CULTURAS EN LA EDAD MEDIA ESPAÑOLA

No parece que hoy resulte cosa indicada para despertar el interés, ni siquiera el interés culto de la gente, el hablar de la Edad Media. A la generalidad del público nada le dicen las viejas disputas entre teólogos, y muy poco las guerras, más o menos santas, hechas en nombre del profeta Mahoma o del apóstol Santiago. Es más incitante disputar sobre «ideologías», o especular sobre los antagonismos existentes entre las áreas del dólar y del martillo y la hoz.

Nuestra edad marcha hacia una civilización planetaria, en que han de darse cita sistemas culturales múltiples, buscándose aquel lugar de encuentro que no destruya la riqueza plural de la variada aportación humana a la historia, pero que permita el intercambio de patrimonios espirituales y materiales; un fecundo diálogo, dentro de un generoso marco de coexistencia.

Lo que deseo ofrecer en estas páginas es unos apuntes marginales a tres libros cuya lectura puede ser instructiva en relación con el temario de los medievalistas, si bien proyectado sobre la realidad de lo español, la realidad pasada y su proyección hasta el presente. Los apuntes podrían extenderse a otras obras y otros autores, pero he tomado en consideración tres que pueden pasar por representativos. Se trata de Américo Castro, Gregorio Marañón y José de Sigüenza. La selección de los dos primeros no creo que produzca sorpresa. La razón de haberme fijado en el último se verá siguiendo el desarrollo. Los libros en cuestión son los siguientes: *La realidad histórica de España* (México, 1954), *El Greco y Toledo* (Madrid, 1968), *Historia de la Orden de San Jerónimo* (Madrid, 1605). Las páginas citadas en el texto corresponden, en cada caso, a esas obras y ediciones. La ligeramente mayor extensión concedida a Américo Castro se explica por la centralidad que el tema del encuentro medieval de culturas en España tiene en su obra. Sirva ello de modesto homenaje al egregio historiador en estas fechas todavía cercanas a su muerte.

I. AMERICO CASTRO Y EL ENCUENTRO DE CULTURAS EN LA EDAD MEDIA ESPAÑOLA

1. La historia tiene por sujeto, para Américo Castro, las «variedades humanas de existencia colectiva». «Considero una abstracción inadmisible repetir que España ha sido una encrucijada para las culturas del mundo, en donde se han encontrado y fundido con los naturales del país fenicios, romanos, godos, moros, etc. Semejante enfoque implica confusionismo en cuanto al concepto de historia y, en último término, caos mental, que nos priva de la visión de un *sujeto*, de un centro inteligible al que referir ese aluvión de sucesos e influencias» (p. 589).

El auténtico historiador tendrá por cometido no acumular datos o idear racionalizaciones, sino aislar el «centro inteligible» que defina cada una de esas «variedades de existencia colectiva», y explicar funcionalmente en torno a él todo lo demás.

Cada pueblo con historia tiene su «morada vital». Desde ella hace sus quehaceres y en función de ella esos quehaceres tienen sentido. La «morada» desde la que se vive dice referencia a «ámbitos de valoraciones» que abren perspectivas de futuro. Cada variedad de existencia colectiva ostenta una personalidad de fisonomía diferenciada (p. 42).

Para Américo Castro su «centro inteligible» se fraguó para los españoles en el encuentro cultural del medievo. Dialogando con moros y judíos va cobrando forma la identidad del cristiano peninsular, que por cierto es cristiano antes que español, y como núcleo significativo cristiano, frente a los núcleos musulmanes y hebreos, se vive. Lo de vivirse como españoles viene después y siempre es solidario con el vivirse como cristianos. En épocas posteriores, hasta hoy, la «vividura» del español ha quedado vinculada al vivirse cristiano, como «cristiano viejo» o «cristiano nuevo». Américo Castro detecta esas «vividuras» detrás de las conmociones de conciencia provocadas, por ejemplo, en la época ilustrada y hasta en la que entraña nuestra última guerra civil. «Los presentes rasgos, las construcciones de vida [de España] no se encuentran antes del siglo X, en tanto que es evidente la presencia en nuestro tiempo de la disposición ya existente en el siglo X» (p. 620).

La España nuclear se fraguó en la Edad Media; no viene de antes, y persevera hasta hoy, sin que los ingredientes que han ido sumándose a ese núcleo tengan otro significado que el de numeradores subsumidos y actuantes sobre el subterráneo y vivífico común denominador. Desde ese común denominador ha hecho España su historia, y él es el que define su «realidad». El existir desde esa peculiar

«morada vital» ha hecho posible sus grandes realizaciones en el mundo, grandeza que Castro no regatea. Pero también ha puesto límites a su acción. El alma española ha sido secularmente refractaria al trato con las cosas; nunca acertó a vivir entre objetividades. En cambio, se afianzó en la dignidad interior y desplegó una cultura que encuentra sus resortes en la afirmación de la persona.

Ahora bien, este modo de ser y de actuar resulta esencialmente conflictivo. Conflicto sin resolver hacia dentro, ya que la existencia es por constitución conflicto. Y conflicto sin resolver hacia fuera, cuando el mundo circundante se lanzó, haciéndola prevalecer, a desarrollar una cultura o civilización volcada a la objetividad. Ante ese mundo el autor nos deja desprotegidos y lo queda también él, a no ser porque cierta filosofía ha vuelto a abrir los ojos a la realidad de la vida humana o de la vida histórica. Nombres como Ortega o Unamuno sintonizan con esa específica realidad de lo humano. Cuando menciona Castro a un pensador como el musulmán Ibn Hazm (p. 550) encuentra en su comprensión del vivir cómo «preocuparse» tonos que hoy pueden descubrirse en Kierkegaard o Heidegger. «No se ha dicho bastante cuánto debemos las gentes de lengua española al pensamiento de Dilthey acerca de la vida humana» (p. 60); desde luego, Ortega y Gasset dijo al respecto lo suyo.

Cuando se nos habla aquí de «morada vital» se usa una expresión que traduce literalmente el griego *êthos*, pero en el significado primitivo que tuvo el término antes de las racionalizaciones posocráticas, tal y como Heidegger se ha ocupado en subrayar. Unas y otras racionalizaciones dotan a individuos y pueblos de un *êthos*, pero puede ser un *êthos* reflexivamente labrado, referido a una trama de consistencias objetivas. El *êthos* del español resultaría de ser «una creación humana que ha centrado su vida nada menos que en el puro problema de existir».

Queda descartado entender su morada desde el exterior mundo de la física, como tampoco desde el mundo interior, aunque consecutivo, de la lógica. Su estar en la vida resultará pura ética; es decir, realidad interior irreducible, que se proyecta como singularidad cargada de destino. Singularidad que, en el plano individual, toma la forma de un «absolutismo personalista» y, en el comunitario, la de un «mesianismo» abierto al futuro. También estas cosas encuentran eco en el alma actual, para la que, con notoria frecuencia, tales expresiones se han convertido en consignas humanistas. Entiéndase el alma actual conflictiva, que se asfixia en los contextos objetivados producto de la ciencia —la física y la lógica— determinantes de nuestra civilización técnica. Lo que esto significa en el fondo es admitir

que las reacciones últimas del alma hispánica han de verse identificadas en una «sabiduría». Por sabiduría se entenderá aquella forma global de afrontar los problemas de la vida humana, precisamente de esos problemas de la vida humana, como los verdaderamente sustantivos, ello de una forma preanalítica, y a efectos de organizar conforme a sus justos fines la existencia. En este enfoque de la vida han sido maestros los pueblos orientales. Esos pueblos en cuyo contacto hubo de fraguarse la singularidad de la española en el entrecruce de cuerpos y de almas realizado en su tierra durante los siglos medios.

2. No es este el lugar de discutir la visión que de la «realidad histórica de España», así delineada, ofrece Américo Castro. Esa discusión se ha producido y permanece viva entre los especialistas, y queda en manos de ellos. Al margen de tales escaramuzas de profesionales vamos a insistir en el significado concreto que el encuentro cultural del medievo, encuentro con pueblos orientales, como son musulmanes y judíos, tiene para la formación y consolidación de la específica morada vital del español; para definir su *êthos* o su sapiencial modo de existir y hacer la historia.

3. El español hace su historia desde una peculiar «morada vital». Repugna a su alma el empleo pragmático de la vida, y parece refractario a dejarse guiar por racionalizaciones. No ha mostrado aptitudes para crear una civilización objetiva, ni parece poseer los órganos adecuados para moverse con funcionalidad obvia en ella, como en su casa.

No le ha interesado nada de eso. El centro de su existir ha descansado en su «facienda» personal y en un compromiso con la historia cargado de misión y sentido trascendentes. Su morada ha sido una sabiduría. Algo que no tiene que ver directamente con cosas, ni con sistemas científicos, sino con lo que se relaciona con la sustancia del existir, o con lo que Bertrand Russel llamó en alguna ocasión la «concepción justa de los fines de la vida».

Morando en una sabiduría, el español se mostró reacio a mudar de habitación, en concreto hacer suya la habitación en la que el espíritu analítico y racionalizador de Europa se puso a vivir. Los contenidos de ese espíritu han podido entrar a formar parte del vivir hispánico, pero no como su forma, sino figurando en la línea de numeradores materiales, uno entre otros, aun dándoseles toda la importancia que se quiera, pero siempre instrumentalizados para los propios fines existenciales desde el común denominador de su genuinidad sapiencial. De ahí todas las venturas y desventuras de su historia. Y ahí también la clave de la misma.

Responder a la pregunta de cómo pudo ocurrir esto al español y no al francés o al alemán exige volver de nuevo la mirada a la forma de hacerse su historia en los siglos medios, como encuentro con el islam y la sinagoga.

El encuentro de cristianos, moros y judíos en la España medieval significó, sin duda, múltiples intercambios de objetividades: saberes filosóficos y científicos, estilos artísticos, habilidades manuales, artes médicas y administrativas, técnicas guerreras, instituciones sociales y formas políticas. Pero lo que ante todo significó ese intercambio fue una forma de alma, aquella morada vital que hace que el español viva la existencia desde el «absolutismo personalista» y en proyección «mesiánica». Si todo esto tiene genéricas raíces orientales, Américo Castro trata de probar cómo más específicamente son judías, fácilmente connaturalizables para el cristiano por la común fuente de inspiración en la Biblia.

4. La teología actual se desarrolla como si hubiera experimentado una conversión, en su plano, parecida a la de que nos habla Castro en el suyo. Tiende a abandonar las imágenes objetivables de lo divino. La realidad teológica es aprehendida como «morada vital», desde la que, por don de Dios, el hombre, como interioridad irreducible, tiende su vida al futuro en proyecto salvador. El absolutismo *personalista* y el *mesianismo escatológico* son categorías centrales de su explicación. Huye de la metafísica racionalizadora, y asume la metafísica bíblica, que es antropológico-histórica, existencial. Se diría que está imponiéndose un tipo de teología a la española; no al modo de la escolástica, que representaría una veleidad europeizante, sino al modo de la extraescolástica de los maestros de espiritualidad, de los que fue prototipo el cristiano nuevo fray Luis de León.

5. Si la existencia del vivir hispánico se fraguó en intercambio secular con musulmanes, la toma de conciencia de ese vivir se realizó a través del alma judía, armónica con aquellos por su enfoque oriental, pese a los conflictos externos continuos entre las dos razas, siendo la inteligencia judía la que dio expresión primera a esa forma de existir. Castro llega a escribir que «Castilla expresó literariamente la conciencia de sí misma y de su pasado cultural en el siglo XV, gracias a los conversos», y también que si «la historia del resto de Europa puede entenderse sin necesidad de situar a los judíos en un primer término, la de España, no» (p. 443). Los judíos venían ejerciendo una definida «supremacía desde abajo». Puede decirse que monopolizaban determinadas funciones de la vida social, como la gestión financiera y la práctica de la medicina. Llegan a ser también los portavoces de la vida intelectual. Están centralmente presentes

en el esfuerzo de trasvase del saber del islam a las lenguas cristianas, y parecen decisivos en lo que concierne a la temprana fijación del romance como idioma de cultura, lo que acontece en relación con las empresas científicas de Alfonso el Sabio, comisionadas en buena parte a judíos; judíos que no sentían ninguna simpatía por el latín, lengua oficial de la cristiandad de Occidente.

Los judíos llegaron a considerar a Castilla como la segunda Sión. La *forma cordis* y la *forma mentis* que aquí contribuyeron a plasmar se ha perennizado en la cultura española, activada posteriormente de modo que no es posible pasar por alto, por la sucesiva acción de los conversos o cristianos nuevos. Sería exagerado decir que, por todo esto, la conformación del alma española convirtió al país en patria de neohebreos. Pero no lo es reconocer en ella su impronta. De donde resultaría no ser producto de una impresión fugaz de viajero la comparación que un Keyserling establece entre españoles y judíos, y ello fijándose en su común actitud radical ante el mundo, en lo que Castro llama «morada vital». Es lógico que encontrara en el pueblo español algo así como «la reserva ética de Europa». Tras lo dicho vemos el significado definido, nada retórico, que tal designación encierra.

Desde esa «reserva ética» es desde la que hay que explicar la forma de la cultura que España dio al mundo, que no consistió en transformarle, sino en asentar en él, hecho arte o instituciones, la mística llama del espíritu. Viendo a esta luz la obra colonizadora hispánica, se le muestra a Castro con categoría tal que hace de ella algo único e imperecedero, por más que sea desconocida y hasta vilipendiada por la beocia de mercaderes y de técnicos (p. 621).

6. «La vida española fue una dramática partida jugada entre Africa y Europa.» Partida de la que resultará un desgarro secular. Encontrándose en él la fuente de las inseguridades internas, el impulso para el desvivirse épico que le llevó a sus triunfos y el soterrado «dolorido sentir» con que presintió y experimentó sus fracasos. Las heridas que sufrió el cuerpo y el alma de la raza al encuentro con Africa provocaron la secreción del bálsamo de una sabiduría creadora. El encuentro con Europa ha despertado dinamismos pasajeros, pero no parece que los contenidos culturales de esa procedencia hayan conseguido integrarse visceralmente en lo español, al menos de modo armónico y con virtualidad expansiva (p. 619). Otros escritos de Américo Castro confirmarían sus puntos de vista aquí indicados, como, por ejemplo, *Los españoles: cómo llegaron a serlo* (Madrid, 1965). De ese libro se han transcrito algunos pasajes en el texto (véanse pp. 143, 204, 206, 207, 216, 237, 239, 248).

Parece razonable seguir hablando de la específica «morada vital» de los españoles. Y nada indica que los tiempos que corren sean los más propicios para conseguir que esa integración anímica a Europa se cumpla a plazo previsible. Más bien se ha hecho ahora menos paradójico que lo fuera en Unamuno hablar de una «españolización de Europa». Pero esto es entrar en el terreno de las especulaciones o tal vez de los sueños, ya que si es cierto que el alma actual vibra por todas partes al unísono con motivos sapienciales, que nos emparentan con Oriente, patria de las sabidurías, también lo es que la faz dominante de nuestra civilización está conformada por la ciencia y la técnica. El espíritu que priva y lleva las riendas de la historia presente no es otro que el objetivador y manipulador. Desde ese espíritu, forma visible de nuestra civilización, las moradas vitales y demás metafísicas de Castro aparecerán como elucubraciones fuera de curso en el mercado de saberes; a lo más, bellas ilusiones bellamente expresadas, o cosas que iluminan la faz de un pasado que no volverá. En tal supuesto, obrarían juiciosamente los racionalizadores y tecnócratas, que continúan entre nosotros la línea de aquellos predecesores que querían enseñarnos disciplina mental y ponernos en la vía de la ilustración. Eso es lo que habría que hacer y no seguir hablando de Trento, de lo que obviamente no habla mucho Castro. Tampoco hablar de esa «realidad histórica» surgida del encuentro con el islam y catalizada por la sensibilidad y la mente judías. En cambio, forzar el encuentro con la forma de vida que hoy configuran el mundo, y estructurarnos y funcionalizarnos en relación con ellas. Con ese ingrediente asimilado, estimular aquel progreso genuino de que hablaba Russel, que *supone «la concepción justa de los fines de la vida»*. La sabiduría ejercerá entonces una función armónica superior, y no será aquella que cultiva estérilmente el «vivir amargo» del hombre de *ghetto*. Pero también esto último incide en elucubraciones de futuro, que alejan de la Edad Media y de los intereses del Congreso filosófico que han motivado, aquí, el encuentro con Américo Castro.

II. GREGORIO MARAÑON Y EL ENCUENTRO DE CULTURAS EN LA EDAD MEDIA ESPAÑOLA

1. El tema —«Encuentro de culturas en la filosofía medieval»— tratado en relación con Américo Castro puede ilustrarse partiendo de Marañón. Entre sus varias obras resulta particularmente instructiva al caso *El Greco y Toledo.*

También este libro toca el asunto de cómo el legado de los siglos medios se hace presente en la vida hispánica posterior y la confi-

gura. Esa presencia se manifiesta en el «encuentro» de tradiciones varias, entre las que pesan decisivamente las determinadas por la interrelación racial y espiritual que provoca la convivencia entre cristianos, musulmanes y judíos. La palabra «encuentro» significaría, en la matizada interpretación marañoniana, las tres cosas que el uso común expresa con ella: proceso de enriquecimiento mutuo, *concordia discors* y enfrentamiento. Esas tres formas de manifestarse el entramado histórico, particularmente la primera, las examina el autor en relación con la figura del Greco, pero sobre el fondo de la sociedad española, cuya genérica manera de ser y de reaccionar *sub sole* puede analizarse como *in vitro* fijándose en lo que era Toledo por las fechas estudiadas.

2. La elección por el Greco de Toledo como patria que le retiene de por vida es interpretada por Marañón como producto de una profunda congenialidad. El pintor pasa por Italia sin echar allí raíces ni revelar su genio. En cambio, en Toledo encuentra el alma del cretense algo que llevaba dentro, y que era una impronta oriental alimentada por influjos parecidos a los que en la ciudad imperial encuentra (p. 27). Esa impronta podía advertirse a lo largo y a lo ancho de toda la vida española de la época, pero es allí en Toledo —«arrabal de Oriente»— donde puede percibirse en forma acrisolada. Consiste en un estilo del vivir cristiano, que se nutre de interioridad y se expande en misticismo; que dota a las gentes de una estructura anímica y un cuadro de reacciones ante la vida específicos. En Toledo se vive el «clima del siglo», que es una difusa espiritualidad elevada a lo sublime por la mística de la que es muestra la propia variante del iluminismo. Ese «clima del siglo», de contenido «muy tradicional, de honda raíz oriental», encontraba propicia «la psicología de gran parte de la humanidad española». Se trata de una espiritualidad de entronque semita, asimilada por el pueblo en general, y que en Toledo se ha revelado hasta hoy con fuerza indestructible a los ojos de todo observador dotado de órganos para percibirla (p. 25).

Se han buscado diferentes filiaciones para «la corriente espiritualista y mística» en cuestión, atribuyéndola unos a influencias germánicas y otros a la propia fuerza vernácula vacante tras la tensión bélica del pasado. Lo seguro para Marañón es «la influencia que tuvo siempre el Oriente en la religiosidad peninsular» a través de los intercambios intelectuales y a través del «alma popular, rica en sangre árabe y hebrea, impregnada de un sentimiento bíblico en permanente latencia» (p. 27).

3. En ese clima es en el que se sumerge el Greco, y es el que le capta. En él respira la humanidad toledana que le acoge. Imbuida

por él se siente la parte de la sociedad que le es más allegada, y de la que extrae los modelos para su arte, cuyas ansias interiores trata de reflejar. El cosmopolitismo de la ciudad en sus horas de esplendor bajo Carlos V y hasta durante el reinado de Felipe II no basta para encubrir la forma verdadera de su alma troquelada con materiales y potencialidades muy definidos. Todo ello procede de «la influencia árabe y judaica», sobre todo de esta última: «el verdadero secreto de la atracción que presintió y halló Theotocópuli en Toledo... fue su sentido oriental, y muy principalmente israelita». «Los judíos inundaban España antes de la expulsión decretada por los Reyes Católicos. Tenían casi la exclusiva de tres de los oficios que son clave de la influencia sobre una sociedad: el comercio y la banca; la cobranza y administración de impuestos y el ejercicio de la medicina. Y a partir de Don Alfonso el Sabio, que sació su noble amor a la verdad rodeándose de sabios israelitas que hablaban y escribían en árabe, lograron también la influencia intelectual» (p. 165).

Todo esto consuena con una manera de ver las cosas que el propio Marañón reconoce «se ha puesto de moda». En la página en que hace esta observación remite significativamente a Américo Castro, para quien «lo más original y universal del genio hispánico toma su origen de una disposición de vida fraguada en los siglos de convivencia cristiano-islamo-judaica». Pero, añade Marañón, «moda o no, es una realidad que los historiadores y los antropólogos están constantemente comprobando» (p. 166). «En los largos años de la Edad Media, cristianos y judíos y moros existieron en una convivencia de la que no dan idea los lugares comunes del odio de razas implacables y permanente de que se nutre, en gran parte, la historia oficial» (p. 174). La acción civilizadora árabe tuvo en Toledo uno de sus focos, sin duda brillante, pero más efímera de lo que iba a ser la acción de los hebreos. «Si gran parte de la humanidad española estaba embebida de la influencia israelita, era ésta especialmente intensa en Toledo» (p. 170). La ciudad de las traducciones, en cuya tarea cupo buena parte a los judíos.

4. Esto por lo que concierne al primer sentido de la palabra «encuentro», que conduce a enriquecerse y fundirse las corrientes encontradas. Es el aspecto que más detenidamente y con más simpatía estudia Marañón. En cambio, detesta aquella manifestación opuesta del encontrarse que determina el enfrentamiento. Advierte ésta en la «reacción antisemita», de rasgos puritanos, respondiendo a motivaciones ascéticas más que místicas, y que toma formas degeneradas hasta en hombres de Iglesia, como aquellos que hicieron de la institución inquisitorial un instrumento opresor de las conciencias.

El propio Felipe II «prototipo del católico centroeuropeo, no oriental» (página 225), no era ajeno a ese puritanismo.

5. No todo era, sin embargo, unanimidad, ni tampoco antagonismo en la época. Contemporáneo y convecino del Greco pudo ser Lope de Vega, sin que sus almas se comunicaran en sus capas profundas. La *concordia discors*, la distinta forma de ser y de sentir, se refleja por las fechas estudiadas entre «cristianos viejos» y «cristianos nuevos», una especie de derechas y de izquierdas a la usanza de entonces. Marañón hace una fina y esclarecedora disección del talante anímico que diferenciaba estas dos porciones de la sociedad. Unos y otros tienen que ver con las mismas preocupaciones, pero las asimilan y exteriorizan de distinta forma. Los cristianos nuevos siguen una inspiración bíblica más nueva que la de los viejos; son católicos, apostólicos, romanos; católicos ante todo del Nuevo Testamento, de la caridad próxima, de la divinidad humana y la santidad hecha sensible. Mientras que los viejos son hombres del Antiguo Testamento, cultores de un Dios escondido, majestuoso y tonitruante; cristianos de alma profética, resultan ser los verdaderamente imbuidos de sabiduría oriental y cargados de fuerza mesiánica (pp. 177, 216).

El interagonismo, ya que no antagonismo, entre esa doble progenie de cristianos se vivía con una ancha gama de matices. La cuestión en el fondo establecía una divisoria de mentalidades y sensibilidad. El Greco obviamente se alineaba entre los nuevos, y se encontraba a sus anchas en su Toledo de «alma semita». La «sensibilidad distinta ante las mismas creencias» cree Marañón que puede identificarse de continuo atendiendo a las posturas que se toman ante la vida. Ejemplifica la doble reacción variadamente, pero es interesante notar aquí dos casos. El primero tiene que ver con el contenido de su estudio, ya que afecta al doble modo de sentir al Greco, aceptado desde el principio por los cristianos nuevos y rechazado en cambio por los viejos.

El segundo caso, y referido al propio Greco, nos lo ofrece Felipe II. Es sabido cómo el encargo que se hizo al pintor del *San Mauricio* para el retablo escurialense no fue aceptado para su destino, porque, según el padre Sigüenza, «portavoz del espíritu de El Escorial», la pintura «no contentó a Su Majestad» (p. 218). Para el fraile jerónimo los santos tenían que ser «naturales», que «no quiten la gana de rezar en ellos». Pero los santos del Greco eran del otro estilo, espirituales, encendidos en fuego místico y como evadidos de la Tierra. Sentía su llamada religiosa el alma escatológica del pueblo, pero quedaban lejos de los reflexivos, de los «inflamados por la espiritualidad y la estética europeas y no orientales» (p. 217).

El Greco venía, pues, a significar lo anticristiano-viejo, así como Toledo y la España semítica de la que era síntesis, Toledo «arrabal de Oriente», «por su traza y por sus habitantes», significaba y era el «anti-Escorial». «El Greco, pues, tuvo con toda certeza, al margen de los competentes, una aceptación popular, entrañable, en una parte del pueblo español, en la que encarnaba naturalmente la teología del pintor. Eran estos españoles los capaces de rezar ante los cuadros del Greco; españoles de cuya existencia numerosa no se habían enterado los cortesanos y sus portavoces. Y esa humanidad española, grequista por intuición, tenía en el Toledo oriental su ambiente y sus vivencias; el ambiente y las vivencias opuestas a las de El Escorial» (página 226).

6. Cabría tan sólo añadir, también sin querer ser tajantes, que la distinta sensibilidad apuntada se denuncia hasta hoy en la reacción encontrada que viene provocando El Escorial. Ante el máximo monumento, como ante los cuadros del Greco, el alma del español, y no *sólo de él, se confiesa, y dice con quién está. La sensibilidad* posterior fue perdiendo su polarización por lo cristiano, pero conserva sus estructuras profundas que deciden sobre sus atenciones y desatenciones. Gautier, por los extranjeros, que, en su *Viaje,* ofreció un punto de partida para la rehabilitación del Greco, sepultó en dicterios El Escorial. Entre los españoles, el juicio se divide, ya aquí a la letra, según que la profesión sea de derechas o de izquierdas, o según que, en el fondo del alma predomine la atracción de Oriente o la atracción de Europa.

Pero sobre este punto podrá ilustrarnos una voz como la del padre Sigüenza, que ha saltado aquí incidentalmente al discurso, del que puede ser interesante ocuparse en nueva ocasión, y ello hablando nuevamente del «encuentro de culturas», para saber cuál es el lugar de esas culturas en que el alma española se halla y se siente instalada.

III. FRAY JOSE DE SIGÜENZA Y EL ENCUENTRO DE CULTURAS EN LA EDAD MEDIA ESPAÑOLA

1. «Lo más original y universal del genio hispánico toma su origen de una disposición de vida fraguada en los siglos de convivencia cristiano-islamo-judaica», afirmaba Américo Castro. Marañón señala esa realidad como algo que «historiadores y antropólogos están constantemente comprobando». En cuanto al propio Marañón asocia esa realidad con el temple anímico del Greco, manifestado en un Toledo, «por traza y habitantes» antitético a la traza de El Escorial y a los

habitantes que hacían suyo el espíritu del monumento, cabe la pregunta de cómo habrá que entender ese monumento y los habitantes cortados por su estilo. O excluirlos de lo genuinamente español, o declarar no adecuada la interpretación que entiende la humanidad española fraguada en función del encuentro cultural de «los siglos de convivencia cristiano-islamo-judaica».

El testimonio en piedra de nuestro máximo monumento y las declaraciones que sobre él hace su clásico cronista, el padre Sigüenza, nos invitan en todo caso a dirigir la mirada en una dirección distinta, y que puede ser complementaria de esa sancionada hoy por «cierta moda». Unamuno, no sospechoso de falta de sensibilidad de raza, dice hablando del Monasterio, en sus *Andanzas y visiones españolas,* que «no debería haber español alguno españolizante —esto es, dotado de conciencia histórica de su españolidad— que no visitase alguna vez en su vida» El Escorial, y ello al modo que «los piadosos musulmanes (visitan) la Meca». De modo que El Escorial es la Meca de lo español. También el Ortega y Gasset de *El espectador,* hastiado de historia decadente, nos confía su esperanza de que «un día no lejano los españoles jóvenes harán su peregrinación de El Escorial, y junto al monumento se sentirán solicitados al heroísmo». Es decir, El Escorial se nos propone como el lugar de encuentro de lo más auténtico del alma nacional. El Escorial, y no Toledo. No parece resultar satisfactorio identificarnos con habitantes de algún «arrabal de Oriente», por esplendoroso que haya podido ser su pasado. De ahí la distinta voluntad de identificación que vamos a encontrar en Sigüenza.

2. Fray José de Sigüenza no era un seco escolástico. Su prosa es vista por Unamuno como «modelo de sencillez, sobriedad, de majestad y de limpieza», «una especie de Escorial de nuestra literatura clásica». Américo Castro hace referencia a su espíritu liberal, poniéndose de parte de «los pobres judíos», contra la «furia popular» y las especies propaladas contra ellos por «el vulgo» y apoyadas por indiscretos celantes «de las cosas de la fe». Era un hombre ascético, miembro del «desierto de monjes de San Jerónimo», y perteneciente a la milicia de los que «pelean contra su carne de noche y de día», como él mismo declara. Pero no era un puritano. Por tradición de orden era afecto a la espiritualidad interiorista afianzada en los principios de la fe bíblica; pero poco amigo de novedades y menos aún de palabrería, sobre todo la teológica. «Teología llamo la que principalmente merece este nombre, no otra, que o nació ayer o puramente ignora la de San Pablo y la de David.»

Con ese bagaje no tenía por qué sentirse el fraile jerónimo ajeno a las inquietudes de los cristianos nuevos. Suena a un tanto exagerado

el juicio de Marañón de que «el padre Sigüenza menospreciaba la pintura de Theotocópuli». El pasaje completo en que a él se refiere registra el hecho de que «no contentó a su Majestad» el *San Mauricio* que se le encargó; pero admite lo que pregona la fama: que «es de mucho arte» su pintura, «que su autor sabe mucho», y que ello «se ve en cosas excelentes de su mano».

Aquello que define el ideal culto del padre Sigüenza y le hace ser «portavoz del espíritu de El Escorial», se apunta en esta frase que sirve como criterio de gusto al valorar al Greco, y que es decisiva para revelarnos su configuración anímica y cuanto ella representa: «en esto hay muchas opiniones y gustos; a mí me parece que esta es la diferencia que hay entre las cosas que están *hechas con razón* y con arte, a las que no lo tienen; que aquéllas contentan a todos, y éstas a algunos, porque el arte no hace más que *corresponder con la razón* y con la naturaleza, y ésta en todas las almas está impresa, y así con todas cuadra» (IV, pp. 835-841).

«Hacer las cosas con razón», y que, hechas, «correspondan a la razón», ése es el canon que ante el mundo proclama El Escorial, y es aquel por el que se guía el padre Sigüenza. Ese canon es el de la reflexión y de la ciencia; canon objetivador, si se quiere, pero que saca la vida de las profundidades de lo informe y la pone delante en contextos fehacientemente significativos. Lo otro, las genialidades del individuo y el mesianismo de los pueblos, podrá ser muy importante, pero es todavía la selva, la rusticidad o la barbarie. Vamos a ver qué piensa de esto «otro» el padre Sigüenza y qué es lo que se esfuerza por poner en su lugar.

3. Estamos refiriéndonos a su *Historia de la Orden de San Jerónimo,* cuya parte tercera, libros tercero y cuarto, contienen la historia de *La fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real.* Nada palabrero, y muy poco amigo de filosofías, hace una excepción a este último respecto en el discurso XII del libro cuarto sobre la fundación escurialense, en el que se ocupa de «la fábrica y ornato de la iglesia», es decir, del cuerpo central y más noble del edificio. Una vez descrito el templo, se da unos momentos de respiro para filosofar sobre la «buena razón del arte»; para ello se apoya en las autoridades del pagano Vitruvio y del cristiano Agustín. En relación con este último, que invoca «porque no sea sospechoso» lo que dice, plantea el problema de la belleza o correspondencia en arquitectura, haciéndola descansar en «la fuerza de la razón, que está dentro del alma», según la cual juzgan de la belleza los ojos y los oídos. «En cualquiera cosa donde la correspondencia de las partes está conforme a la razón, lo llamamos hermoso.» Los arquitectos han hecho suya esta manera de hablar. «Cuando una cosa está hecha

con buena correspondencia de sus partes, dicen: está hecha con su razón; y cuando está falta, dicen; está fuera de su razón. Y hase hecho esto tan general en todas las obras humanas, que todos hablan así.» Toma esta doctrina Sigüenza del libro *De ordine*, agustiniano, la completa apoyándose en la autoridad de otras de sus obras, advirtiendo que «la tomó el santo de Platón». El asunto lo considera zanjado, y no queda más que llevarlo a la práctica. En una sola página invoca trece veces el canon de la razón, de las cuales cinco utilizan la fórmula «conforme a razón».

En cuanto a la práctica, Sigüenza no admira demasiado «la disposición de vida fraguada en la convivencia cristiano-islamo-judaica».

«Como estaba en España perdido el uso de las buenas artes, con la fiereza y rusticidad de la guerra contra los moros, bárbaros, enemigos de todas ellas, o inhábiles por ley o naturaleza, herencia del maldito Cam, no tenían lugar los buenos ingenios de advertir a la razón que en ellas se encierra» (IV, p. 788). Recuérdese que estamos en vísperas de la expulsión de los moriscos (1609), ya que la *Historia del jerónimo se publica en 1605.* El veredicto es airado, y hoy nos parece injusto. Pero así sentía las cosas un español nada obtuso, y muy bien situado socialmente en los comienzos del siglo XVII.

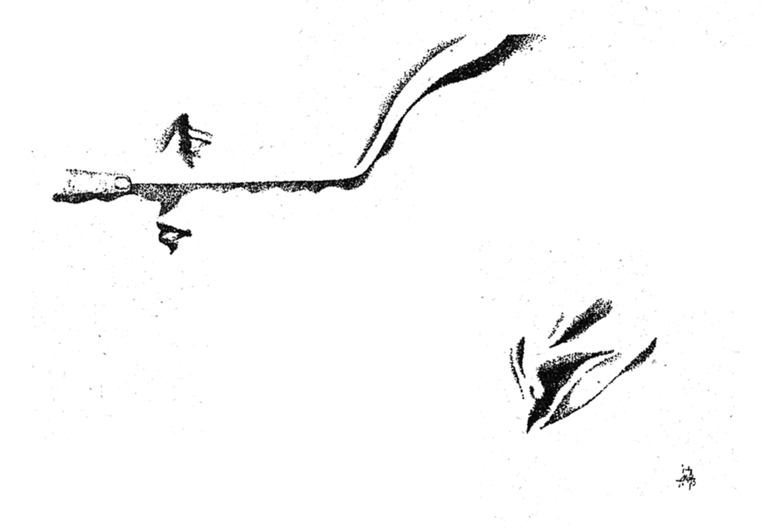
No es el único pasaje que podría citarse al respecto. Hablando de las «buenas letras» en general, refiriéndose a Nebrija, escribe: «desde su tiempo se comenzó a desterrar la barbarie en que estaba sepultada (España), desde el tiempo de godos, vándalos y árabes, que a la postre se apoderaron de ella y sepultaron cuanto había quedado de policía y de ingenio con sus bárbaras costumbres, y con la necesidad que había de estar siempre contra ellos, las armas en la mano» (IV, pp. 758-759). De nuevo ante El Escorial, descubre en él «una majestad grande y desusada en los edificios de España, que había tantos siglos que estaba sepultada en la barbarie o grosería de los godos y árabes, que, enseñoreándose de ella por nuestros pecados apenas nos dejaron luz de cosa buena ni de primor, ni en las letras, ni en las artes» (IV, p. 697). La insigne fábrica, comenta en otras ocasiones, ha contribuido a hacer salir a nuestra nación de «infinitas rustiqueces», a «desarraigar la selvatiquez», siendo cosa «no vista en España, donde ha estado tanto tiempo sepultada la verdad y la grandeza de la buena arquitectura»; como ejemplo, «la vergüenza grande de las iglesias de España, y más particularmente de Castilla» (IV, pp. 814, 862).

4. Pero, al fin, «podemos decir, según lo que nos ha enseñado San Agustín, que este Príncipe (Felipe II) *nos puso en razón* y nos hizo que advirtiésemos a la que las artes tienen en sí mismas, y a la

proporción que hacen con nuestras almas» (IV, p. 788). He ahí el dictamen final: «poner en razón»; y ver que ello responde a la estructura más profunda del alma. La «morada vital» del padre Sigüenza queda perfectamente definida. No quiere nada con los «bárbaros», godos y árabes, y no parece sentirse deudor en nada de «los pobres judíos», fuera, en lo tocante a éstos, de la vieja deuda de la Biblia, y también —de cara a El Escorial— el modelo universal de todo templo que ella nos describe, el salomónico. Su ideal es el de las letras y las artes clásicas, que reflejan las ideas de Platón y para la arquitectura codifica Vitruvio. Esa «morada» es la que quiere habitar. Un denominador común tienen todos los productos cultivados que proceden del ingenio del hombre; es el que guió a Felipe II al edificar su monasterio; y que debe extenderse a toda otra empresa: «este Príncipe *nos puso en razón*». Invitación para identificar «la realidad histórica de España», y la visión de esa realidad en un contexto de influencias, que no siempre estuvo de moda, ni para muchos lo está tampoco hoy.

SATURNINO ALVAREZ TURIENZO

Universidad María Cristina
SAN LORENZO DE EL ESCORIAL



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

NUESTRO PADRE SAN DANIEL: NOVELA PSICOLOGICA

Ocurren cosas terribles en Oleza, según nos cuenta Gabriel Miró, como habían ocurrido ya en Vetusta y ocurrirían después en Macondo. Pero el autor de *Nuestro Padre San Daniel* no lo dice todo, sino que, avaro de su secreto, lo sugiere de una manera tan sutil, que hace que los sucesos del pueblo alicantino parezcan todavía más terribles de lo que son en realidad. Esa manera suya de contar no es fortuita, sin embargo; de ahí que haya expresado que su concepto de la novela consiste en «decir las cosas por insinuación» (1).

Enrique Anderson Imbert señala un interesante aspecto de Gabriel Miró, relativo a «su insistente busca de exquisiteces y rarezas psíquicas» (2), aunque se apresura a aclarar:

> Sólo que Miró no tiene interés de psicólogo, sino de esteta... Miró hace lo que todos los novelistas: sus metáforas son funcionales dentro del dinamismo del relato. Pero ocurre que en el proceso de la creación poética el relato ha excitado su imaginación, la imaginación se ha puesto a trabajar en su estilo impresionístico y muy pronto las metáforas cubren el hilo narrativo y lo dejan olvidado (3).

Consideramos que esta conclusión del crítico y polígrafo argentino, compartida por otros autores que citaremos, no resulta aplicable de modo absoluto a *Nuestro Padre San Daniel.* Gabriel Miró tiene una manera atildada de decir las cosas, una propensión incoercible a interpolar la naturaleza y los objetos externos en los pasajes más recónditos del relato, en los momentos más íntimos de la vida de sus personajes, pero esas pinceladas descriptivas no producen una ruptura de la secuencia narrativa ni parecen proponérselo; antes bien, la exaltan y enriquecen en *Nuestro Padre San Daniel.*

---

(1) Enrique Anderson Imbert: «La creación artística en Gabriel Miró», *Filología,* Universidad de Buenos Aires, año V, enero-agosto 1959, núms. 1 y 2, p. 81.

(2) *Ibid.,* p. 94.

(3) *Ibid.*

En esta novela se funde lo natural con lo vital de manera tan ostensible, que permite confirmar el juicio de Francisco Garfias sobre Gabriel Miró: «No conozco otro escritor que haya sintetizado, como él, paisaje y vida» (4). Salvador de Madariaga corrobora el aserto con la siguiente observación:

> ... es obra que revela la seriedad de la preocupación humana de Miró. Hay en este libro una subcorriente de ternura que le da un tono ligeramente melancólico (5).

No obstante, hay críticos que ponen todo el énfasis en el esteticismo de Miró, como sucede, por ejemplo, con Federico Carlos Sainz de Robles:

> Y las llamadas novelas de Miró resultan bien distintas: casi siempre carecen de tema concreto; sus auténticos protagonistas suelen ser los escenarios y las cosas —con forma, color, olor, sabor y peso— que hay en los escenarios. Para Gabriel Miró las criaturas son casi significación de cosas; y no le interesa conocerlas por dentro ni les concede trascendencia (6).

El propio Sainz de Robles comenta más adelante: «... porque son personajes que nacen del paisaje y para el paisaje, y que se esfuman en él» (7).

Otra observación coincidente procede de Enrique Moreno Báez:

> Así como en la pintura impresionista las cosas pierden su consistencia y se diluyen en la luz, los personajes de *Nuestro Padre* se difuminan en el ambiente sin que ninguno se dibuje psicológicamente con nitidez. Los más de ellos sólo nos dejan ver una parte de su alma, recatando el resto (8).

LO PSICOLOGICO: ANALISIS DE ALGUNOS PERSONAJES

Partimos de la base del concepto tradicional de novela psicológica:

> ... la que se propone especialmente explicar conflictos psicológicos y exponer el mecanismo de las reacciones espirituales de los protagonistas. Así, pues, antepone al relato de hechos externos

(4) Francisco Garfias: «El misterio de la obra de Gabriel Miró», *Revista de Literatura*, Madrid, II, núm. 3, julio-septiembre 1952, p. 212.

(5) Salvador de Madariaga: *Semblanzas literarias contemporáneas* (Barcelona, Editorial Cervantes, 1924), p. 233.

(6) Federico Carlos Sainz de Robles: *La novela española en el siglo XX* (Madrid, Ediciones Pegaso, 1957), p. 141.

(7) *Ibid.*, p. 142.

(8) Enrique Moreno Báez: *El impresionismo de Nuestro Padre San Daniel* (Madrid, Studia Philologica, II, Editorial Gredos, 1961), p. 500.

> la exposición de las interioridades del espíritu, el desarrollo de los caracteres y la pintura de los afectos más íntimos del corazón humano (9).

Basados en este antecedente, es nuestro propósito impugnar las opiniones adversas, para tratar de respaldar las favorables al criterio de que en esta novela de Miró hay una vigorosa corriente de vida que se emancipa del paisaje, se sirve de él o lo reduce a su dimensión decorativa. Nuestro criterio, por otra parte, es más que favorable, es categórico, incondicional: según él, *Nuestro Padre San Daniel* es una novela psicológica, en que los conflictos vitales prevalecen sobre el paisaje y las cosas externas o se valen de ellos como cómplices de sus imperiosos designios. En la novela que glosamos se hace patente aquel factor señalado por Anderson Imbert a que antes aludimos, es decir, «su insistente busca de exquisiteces y rarezas psíquicas» (10). Si analizamos a algunos personajes tomando en cuenta esta observación, podremos comprobar la supremacía del factor psicológico en el relato.

En efecto, desde la imagen de San Daniel, quien a su modo simbólico es un personaje más de la novela, hasta el apocado don Daniel, la voluptuosa Paulina, el insulso don Alvaro, el hedonista don Magín, la siniestra Elvira, el fanático padre Bellod, la dócil doña Corazón, la basta y fiel Jimena, el humillado Monera, el púdico Orduña y el intrigante don Cruz, hasta el pedestre Jeromillo, vamos a presenciar un variado desfile de complejidades psicológicas a través de toda la narración. Mas no vamos a encontrar un retablo de escenas independientes y superpuestas, sino un hilo perceptible, a veces intencionalmente opaco, que desde el comienzo se va enhebrando en la madeja de la trama hasta su plasmación final.

PAULINA Y LA MIRADA DE SAN DANIEL

La mirada penetrante de San Daniel es glosada por Miró en el primer capítulo de la novela:

> Los ojos de Nuestro Padre, ojos duros, profundos, de afilado mirar, que atraviesan las distancias de los tiempos y el sigilo de los corazones, sobrecogen y rinden a los olecenses. Cuando rodean el altar, la mirada de Daniel se va volviendo y les sigue y les busca. Ningún lugareño osaría acercársele de noche... Se sabe de maridos

---

(9) Ramón Esquerra: *Vocabulario literario* (Barcelona, Editorial Apolo, 1938), p. 215.

(10) Véanse notas 1 y 2.

que recibieron anónimos reveladores instándoles a someter a sus mujeres al juicio de la tremenda mirada, y no las sometieron (11).

En el último capítulo, ya al final de la obra, la noche sorprende a Paulina y a Elvira en la nave de la iglesia. Paulina empieza a sentirse inquieta:

> ... tuvo la angustia del enterrado vivo, el ahogo y el esfuerzo de la voz que no se oye, que no suena, como en una pesadilla de espanto en que se pide socorro y no sale el grito que se da [242].

Entonces Elvira, rechazando el temor de encierro de su cuñada, le dice:

> ¡Qué más quisiéramos! ¡Pasar la noche con el Santísimo y Nuestro Padre! ¡Míralo, que está El mirándote ahora! [243].

Pero Paulina no pudo resistir la mirada acusadora y «se escapó gritando» [243].

Elvira no es capaz de comprender el pavor de Paulina:

> ¡Yo no sabía que le tuvieses miedo a Nuestro Padre!... Y miraba a la mujer de su hermano sin parar de reír... [243].

Así termina la novela, con la extrañeza de Elvira ante la rara conducta de su cuñada. Afortunadamente, ella no sospecha, como el lector, que la actitud de Paulina tiene su explicación. Hay un personaje, un poco fantasmal, que nos da la clave:

> ... el hermano de la condesa, un joven pálido y hermoso, que pintaba en las rinconadas románticas de los huertos olecenses. Se marchó pronto, dejando en la ciudad el surco de luz de una leyenda de artista [194].

Pero el artista volvió, y lo encontramos más tarde en un pasaje de claroscuro, en la época en que los olecenses se estaban maravillando de la belleza de Paulina:

> Muchos se preguntaban si legítimamente se podía tener tan lozana figura, si se podía tener una boca tan encendida, una mirada de tanta caricia no siendo feliz. Porque de seguro que Paulina no era feliz; y poseía hasta la calidad de belleza de la mujer dichosa... La ciudad tampoco se explicaba ese espléndido florecer del cuerpo de Paulina. Y era una expectación insoportable de su gentileza [240].

---

(11) Gabriel Miró: *Figuras de la pasión del Señor, Nuestro Padre San Daniel* (México, Editorial Porrúa, 1968), p. 143. En lo sucesivo sólo consignaremos la página entre paréntesis, al final de cada pasaje que se transcriba.

Y he aquí el pasaje clave, que pasa como un relámpago ante los ojos del lector, pero que también lo hace detenerse a reflexionar:

> Paulina sonreía, estremeciéndosele apasionadamente los pechos. Elvira se puso a su espalda y aspiró el perfume de su respiración. Le pareció sentirla como hombre. Pero la distrajo un balcón entreabierto del palacio. El hermano de la condesa tenía al ahijado en sus brazos, y meciéndose y cantándole se lo llevó por otros salones [241].

PAULINA: SENSUALIDAD Y FRUSTRACION

El temperamento sensual de Paulina es subrayado en varios pasajes de la novela. Veamos uno de los más bellos y expresivos:

> Paulina bajó a la vera. Sentía un ímpetu gozoso de retozar y derribarse en la hierba cencida, que crujía como una ropa de terciopelo. Acostada escuchó el tumulto de su sangre. Todo el paisaje le latía encima. El cielo se le acercaba hasta comunicarle el tacto del azul, acariciándola como un esposo, dejándola el olor y la delicia de la tarde. Se incorporó mirando asustadamente... El silencio la traspasaba como una espada infinita. Un pájaro, una nube, una gota de sol caída entre el follaje, le despertaba un eco sensitivo. Se sentía desnuda en la naturaleza, y la naturaleza la rodeaba mirándola, haciéndola estremecer de palpitaciones [173].

Esta mujer sensitiva, que estaba «enamorada sin amor concreto» [173], es llevada al matrimonio por un hombre a quien se imaginaba

> Un guerrero de las Cruzadas, ferviente de religión y de amor, gentil y devoto. Le veía con túnica blanca y cota de oro, venera de fuego en el costado y casco y lanza de lumbres de victorias [167].

Pero el contraste se iba a hacer patente:

> Y llegó el día, y presentóse don Alvaro entallado por su levita *pasa, hongo gris, pantalón de color de albaricoque con franja* de seda negra, y sombrilla verde-malva con un puño de pezuñita de ónix [167].

No fue todo, desdichadamente, esa impresión inhibitoria. Le escogieron casa y se la amueblaron, sin consultarle [192], con «muebles lisiados que tenían un gesto de cansancio y desgracia» [196].

Paulina compartiría su hogar con una cuñada solterona, lenguaraz y dominante:

> Alta, enjuta, inquieta; se le retorcían las ropas con un movimiento de sierpe... y su voz apasionada se le rompía de acritud [194].

Paulina «no se puso galas de novia» [198], pues Elvira

> le escogió las ropas íntimas de menos transparencias y bordados; la peinó tirantemente; le prendió la mantilla venerable, dejándosela que le colgara como un mustio crespón de toca [199].

Y luego su vida matrimonial, comenzando por el viaje de luna de miel, en que visitaron «la tumba de los padres de don Alvaro» [198]. Su alcoba de desposada «olía densamente a sahumerio» [213] y su esposo no parecía sentirse inclinado a satisfacer sus imperativos sexuales:

> Se complacía en la fiereza de su virtud amarga, renunciando a las inexploradas virginidades del temperamento de su mujer, temperamento que había hallado todos sus matices, como la luz en un prisma, en la perfección de su figura, de su piel, de sus brazos, de sus dedos, de sus dientes, de sus sienes, de sus trenzas; toda perfecta esperando la plenitud del amor. Y el amor humanado en el esposo, la acogió con medidas exactas y éticas, velando lo demás y sellándolo con su mismo sacrificio irremediable, irremediable porque, más que de un concepto de rigidez, se originaba de su voluntad que le encorvaba bajo la gloria de la vida como si temiese tropezar en una cueva [220].

Don Magín tenía razón: don Alvaro era un hombre honrado y puro,

> pero de una pureza enjuta no puede sonreír; parece que se le haya helado la sangre bajo la piedra de que fue hecho... [186].

Este pasaje explica la tortura psicológica de don Alvaro y de Paulina —lastrada ya por otros desengaños y limitaciones— y da pábulo a la sospecha de los amores de ésta y del artista hermano de la condesa.

DON ALVARO Y LA MIRADA DE CARA-RAJADA

Otro conflicto psicológico digno de exégesis es el que atormenta a Cara-Rajada y a don Alvaro. El primero está poseído de un rencor obsesivo, como le reprocha don Magín:

> Te aborreces por don Alvaro: le envidias su sangre, su piel y hasta su vello. Te crees enamorado de Paulina, y quizá ya lo estás

únicamente porque ella y don Alvaro se quieren... Tú has matado a un pobre hombre enfermo que se escondió en la paja de los pesebres. Le mataste encendido de tu mocedad vanidosa y de tu prisa de ser héroe. Has matado al hijo de un juez que se negó a serviros; y no le mataste por una bárbara expiación; le mataste cuando más generoso y más bueno te sentías, y le mataste por un odio de fatalismo contra otro hombre [186].

Cara-Rajada, según le hace ver don Magín, salió del pueblo creyéndose ya héroe y pensando en su retorno [185]. «¡Piensa —le dice— lo que sería de este mundo si todos aspirásemos a hombres extraordinarios!» [186].

Todo el epígrafe quinto del capítulo tercero de la novela [181-187] es una muestra valiosa de sutiles incidencias psicológicas, al igual que el epígrafe cuarto del capítulo siguiente [214-218], que comienza con este expresivo párrafo:

Todos los días pasaba el hijo de «Miseria» junto a don Alvaro; y los dos se miraban; es decir, don Alvaro le veía y el otro le miraba, cogiéndose sus ojos con un tacto de piel prensible a los ojos del caballero [214].

La mirada de Cara-Rajada excitaba tal vez el remordimiento de don Alvaro, como la de San Daniel revolvía las culpas de los penitentes:

Durante algún tiempo habló y buscó que le hablaran mucho del hijo de «Miseria». De esta manera lo objetivaba para todos; lo hacía salir de su pensamiento, dejándolo a la espalda de su voz [214].

Gabriel Miró explica lúcidamente el tormento psicológico de don Alvaro, quien

... había estado escondiéndose su secreto; un secreto tendido como un cadáver a lo largo de su corazón. Y, en verdad, se trataba de un cadáver, que el hijo de «Miseria» destapaba con sus ojos... ¡Eso era lo horrible: tener que convivir interiormente a solas con el otro! [215].

DON MAGIN: CRISTIANO Y PAGANO

Estos dos casos que hemos desarrollado en detalle son los más significativos de la novela. Digna de glosarse también es la figura de don Daniel, homónimo del Santo y santo él también a su manera ingenua, humilde y sumisa, quien murió de soledad y de tristeza. Merecedor igualmente de análisis es el caso del párroco don Magín,

sacerdote muy humano, que oculta su bondad tras sus observaciones intencionadas; gozador de olores y catador de sabores, que lleva a la rectoría a

> un ama de una madurez de fruto dorado y jugoso; los cabellos muy negros, la frente alta y honesta y la boca menuda y encendida. El pan, el vino y el agua adquirían en sus manos un prestigio de hogar [180].

Era don Magín la estampa del sibarita:

> ... la boca gruesa con un mohín y chasquido de saboreo... A veces se revolvía como buscando alguna recóndita virtud del aire [155].

Y era capaz de provocar inquietudes en doña Corazón:

> De verdad le dolía a doña Corazón la ausencia de don Magín en esa mañana; y no osaba convidarle porque, quizá, ese hombre quebrantara las apacibles horas. Sus palabras sutiles sugerían horizontes ya renunciados [156].

La personalidad de Elvira, perseguidora y perseguida del pecado, es igualmente digna de estudio, como la de otros personajes mencionados, que en conjunto contribuyen a la atmósfera de sensualidad, de intriga, de pasión y de odio que prevalece en esta novela.

CARACTERISTICAS DE LA OBRA DE GABRIEL MIRO

Como no podría quizá considerarse plenamente sustanciada nuestra tesis si prescindiéramos de un análisis de conjunto de la obra de Gabriel Miró, vamos a intentarlo someramente a continuación:

A) *Escritor impresionista y cubista*

Ya hemos mencionado un artículo de Enrique Moreno Báez, que se refiere al impresionismo en la obra que comentamos (12). También Angel del Río (13), Alonso Zamora Vicente (14), Enrique Anderson Imbert (15) y Guillermo Kaul (16) atribuyen esta tendencia a la obra de nuestro autor. Se produce, sin embargo, una discrepancia por parte de Joaquín Casalduero, quien considera que «no hay nada im-

---

(12) Véase nota 8.

(13) Angel del Río: *Historia de la literatura española* (New York, The Dryden Press, 1948), II, p. 233.

(14) Alonso Zamora Vicente: *Lengua, literatura, intimidad* (Madrid, Taurus, 1966), p. 115.

(15) Enrique Anderson Imbert: pp. 82, 91, 93.

(16) Guillermo Kaul: «El estilo de Gabriel Miró», *Cuadernos de Literatura*, Madrid, IV, julio-diciembre 1948, pp. 103, 105, 107, 108, 115, 117, 119, 125, 126, 129.

presionista en la obra de Miró» (17), que se caracteriza por la presencia del cubismo. Enrique Anderson Imbert también reconoce esta última influencia, en cuanto Miró «se representa intelectualmente las cosas en el espacio, como un cubista» (18).

B) *Ubicación respecto a la generación del 98*

Sainz de Robles cita a Díez Canedo, «Andrenio», y Ramón M. Teureiro como propulsores de la idea de que el autor de *Nuestro Padre San Daniel* «es el benjamín de la generación del 98» (19). Por su parte, Sainz de Robles estima que la estética de Miró se ajusta «a la del incipiente posmodernismo» (20). Joaquín Casalduero opina que «Miró vivía al margen de la generación del 98» (21). Según Francisco Garfias,

> ... su nombre no figura entre los escritores del 98. Es ésta su generación más cercana, pero no la suya. Gabriel Miró no tiene generación literaria posible (22).

De acuerdo con José M. Martínez Cachero,

> Miró, lo mismo que Pérez de Ayala, continúa el proceso de renovación de la novela española iniciado por los noventayochistas (23).

C) *Adscripción al modernismo*

El carácter de modernista de Gabriel Miró ha sido postulado por Angel del Río (24), Alonso Zamora Vicente (25) y José María Martínez Cachero, que lo circunscribe a su producción inicial (26). Marcus Parr es de la siguiente opinión:

> A la par que Juan Ramón Jiménez en la poesía, lleva el mensaje del modernismo hasta su cumbre en la prosa y anticipa varias tendencias del posmodernimo (27).

---

(17) Joaquín Casalduero: *Estudios de literatura española* (Madrid, Editorial Gredos, 1962), página 222. Véase también pp. 223 y 233.

(18) Enrique Anderson Imbert, p. 91.

(19) Federico Carlos Sainz de Robles, pp. 139, 140.

(20) *Ibíd.*, p. 140.

(21) Joaquín Casalduero, p. 237.

(22) Francisco Garfias, p. 216.

(23) José María Martínez Cachero: «Prosistas y poetas novecentistas. La aventura del ultraísmo. Jarnés y los 'nova novarum'», en *Historia general de las literaturas hispánicas*. Guillermo Díaz Plaja (ed.) (Barcelona, Editorial Vergara, 1967), VI, p. 396.

(24) Angel del Río, p. 233.

(25) Alonso Zamora Vicente, pp. 117, 119.

(26) José M. Martínez Cachero, pp. 395, 397, 399.

(27) Marcus Parr: «El concepto modernista de la palabra en Gabriel Miró», *Hispania*, XXXIV, March 1956, p. 71.

D) *Ironía en Gabriel Miró*

Otra característica digna de mención, que por cierto se manifiesta profusamente en *Nuestro Padre San Daniel*, es esta de la ironía. Martínez Cachero, apoyado por Jorge Guillén, comenta al respecto:

> Junto a seres de alma delicada y nobilísima hay en la vida de todos los días otros seres —y Miró repara en ellos— que parecen faltos de la más elemental sensibilidad o que, más patéticamente aún, la tienen como deformada o vertida hacia el mal. Para ellos y para todos los actos y ambientes torpes y sórdidos hace uso nuestro autor —con «lumbrecillas socarronas» en sus ojos, «avezados a perspectivas del todó caricaturescas», al decir de Jorge Guillén— de su capacidad irónica que, sin encrespar la voz, sin levantarla siquiera, avisa y denuncia (28).

E) *El «esperpento»: contraste con Valle-Inclán*

En tangencia con la veta irónica, no debe omitirse otra interesante cualidad advertida por Alonso Zamora Vicente: el «esperpento»:

> Miró no disculpa a estos seres alicortos e inútiles, pero tampoco lanza contra ellos un veredicto condenatorio. Los mira como «cosas», como otras cosas, recreando la mirada en sus movimientos, en sus silencios y afanes. Exhibe simplemente su ridículo y pobre comportamiento, convirtiéndolo en fría muñequería (29).

Y, comparándolo con Valle-Inclán, agrega:

> En Miró prevalece una indudable aristocracia expresiva, a diferencia del habla del arroyo, elegida y transubstanciada por Valle-Inclán para sus esperpentos. Frente a la mordacidad del escritor gallego, la suavidad luminosa del escritor levantino (30).

CONCLUSION

Relacionando entre sí los factores hasta aquí considerados en la narrativa de Gabriel Miró, observamos que, en mayor o menor medida, todos se hallan presentes en *Nuestro Padre San Daniel* (impresionismo, cubismo, modernismo, noventayochismo, ironía y esperpento), pero que sólo representan elementos corales, como de acompañamiento, que sirven de eco al paisaje interior de los personajes; siendo éstos tan palpitantes y humanos, tan complejos a veces, que

---

(28) José M. Martínez Cachero, p. 398.
(29) Alonso Zamora Vicente, p. 108.
(30) *Ibíd.*, p. 114.

permiten al lector analítico advertir la preponderancia de lo psicológico al considerar la novela en conjunto. Martínez Cachero no expresa esta idea de manera rotunda, pero, respaldado otra vez por Jorge Guillén, da pábulo en cierta medida a su adopción:

> Gabriel Miró, tan artífice de la palabra, tan vencido por los sentidos, tan espléndido paisajista, no se olvida por ello de los seres humanos y de lo que a éstos acaece; «pululan vidas y pasiones en el Levante montado por Miró sobre su Levante real... *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* señalan el cenit de la madurez definitiva» (31).

Si de nuevo recordamos la observación de Anderson Imbert sobre la «insistente busca de exquisiteces y rarezas psíquicas» por parte de Miró (32); si, además, tenemos en cuenta que el hilo de la trama no hay que seguirlo a través de aventuras externas, sino por conducto del alma misma de los personajes, casi todos atormentados, algunos sometidos a un profundo análisis de su psiquis, nos sentiremos alentados a reiterar la opinión de que *Nuestro Padre San Daniel* debe ser considerada una novela psicológica.

El color está muy lejos de predominar en esta obra sobre la línea, si entendemos aquí por «línea» el trazado, dibujado con morosidad y regodeo, de las pasiones y conflictos en que los personajes se debaten. Que esto haya sido expresado con elocuencia y atildamiento, que las metáforas y sinestesias se prodiguen en sus páginas, que se embride el secreto o la insinuación se recate; que, en fin, todos estos factores coadyuvantes y otros recursos estilísticos puedan ser aislados y reconocidos en su mérito intrínseco, no contradice aquella condición, sino que más bien contribuye a exornarla estéticamente, imprimiéndole una calidad literaria excepcional.

Después de leer *Nuestro Padre San Daniel,* el lector no puede considerar exagerada esta predicción de Sainz de Robles:

> Mas no han de pasar muchos años sin que el gran público haga de este eximio estilista y gran poeta en prosa uno de sus autores predilectos (33).

PABLO A. LOPEZ-CAPESTANY (Saint Leo College. Saint Leo, Florida 33574. USA.)

(31) José M. Martínez Cachero, p. 397.
(32) Véase nota 2.
(33) Federico C. Sainz de Robles, p. 139.

LOS PLANTEAMIENTOS LINGÜISTICOS DE ACILU

En 1925, Pierre Teilhard de Chardin escribía en la revista *Scientia:* «Lejos de ser un accesorio para la ciencia, la hipótesis es el fin, el alma y la verdadera contextura de las construcciones científicas, cambiantes, frágiles, pero, como la vida, progresivas. Las buenas hipótesis se modifican constantemente, pero en un sentido preciso, con arreglo al cual se perfeccionan; y al término de esta evolución pasan al rango de elementos definidos, destinados a figurar ulteriormente en todo edificio representativo del mundo» (1). Sobre este texto científico se van a construir en 1966 las primeras investigaciones de Agustín González Acilu en un intento de conjuntar lingüística y material sonoro y recuperar para el texto la importancia perdida con el sistema tradicional, que lo acopla a una mera musicalización, montando las palabras sobre unos sonidos fijos, ya sea con un criterio tonal o atonal. ¿Por qué supeditar la musicalidad de la lengua a una ajena?, ¿por qué no extraer del texto su propia música?, se pregunta Acilu. Con estos interrogantes comienza la exploración a fondo de libros de fonética y fonología, siempre con el pensamiento puesto en su posible aplicación a la música. El primer resultado de interés, y que es el verdadero punto de partida de su obra musical, es *Dilatación fonética* (2), sobre el texto de Chardin (previamente analizado con un espectógrafo en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Aquí ya el compositor está en su lenguaje, en encuentro total y absoluto del camino, de lo que va a situarle en esfera personal y en aportación válida, muy válida e importante, al arte de nuestro momento.

La obra está compuesta entre 1966 y 1967, pero la idea parte de 1964, año de la estancia en Roma de Acilu, y en el que decide hacer un trabajo en el que el texto sea centro, protagonista, inspirador, y en el que su interválica fonética no pierda densidad y expresividad con una adaptación arbitraria al esquema sonoro.

Con el deseo de empezar a ver conclusiones prácticas en este terreno, compone dos obras previas: *Estructuras para 24 sonidos* (3), para guitarra de cuartos de tono (4), y *Contracturas* (5), para grupo instrumental, obra en la que aparece alterada la afinación de algunos

(1) El texto, en su traducción castellana, aparece en el prólogo de *La aparición del hombre*, editada por Taurus. Acilu trabaja en *Dilatación fonética* sobre el original francés.

(2) Estrenada en mayo de 1969 en Alea. La ejecución vocal estuvo a cargo de José Luis Ochoa de Olza, y la dirección del grupo instrumental, de Enrique García Asensio.

(3) Estrenada por Arturo Tamayo en el II Festival de Música de América y España.

(4) La guitarra fue construida por Juan Alvarez.

(5) Estrenada en el Ateneo de Madrid en 1966, bajo la dirección de Gerardo Gombau.

instrumentos con el objeto de conseguir una oposición entre ellos y, a través de dicha oposición, la microinterválica deseada.

Esta experiencia conduce a la necesidad de escoger, para *Dilatación fonética,* instrumentos con idéntico timbre, con el objeto de ayudar a que el auditor se centre en la diferenciación microinterválica de las sílabas. Los instrumentos adoptados son: una viola y un violoncelo con su propia afinación, contrapuestos a otra viola y otro violoncelo afinados a distancia de un cuarto de tono ascendente. Con todo ello se conseguirá el paralelismo adecuado al material fónico del texto.

La obra está dividida en cuatro secciones:

1) Para mostrar el valor semántico del texto, se lee siguiendo la inscripción quimográfica que corresponde a los siguientes caracteres:

— Orden de intensidad de sus núcleos.
— Espaciamiento de los grupos fónicos dentro de su escala, siguiendo el movimiento de sus tonemas en sus diferentes terminaciones.
— Observancia del ritmo del texto, según el orden de los grupos fónicos.
— Acentuación tonal y rítmica de la estructura de cada grupo fónico.

El fondo instrumental coincide a veces con los grupos fónicos.

2) Repetición del texto distribuyendo su tesitura en cuatro alturas variables. La masa instrumental se une siempre al tonema del grupo fónico.

3) Hay un acrecentamiento de la parte instrumental. Consta de dos partes:

— Se destaca el valor musical de las palabras más importantes de los grupos fónicos.
— Se intercalan los principales grupos rítmicos del texto.

4) Se divide en tres partes:

— Aparición de los grupos o palabras más importantes, según la acumulación de elementos. Según sea la altura de la voz, así será el espacio temporal de los instrumentos.
— Ejecución de unidades fónicas mínimas en las que llega al culmen la anterior acumulación de elementos. Se omiten los instrumentos.
— Aparición de los fonemas, paralelos en cuanto a alturas al grupo instrumental.

Es característica de Acilu no detenerse en el hallazgo para explotarlo. Los descubrimientos realizados en una obra son tenidos muy en cuenta en la siguiente, pero sólo como punto de partida desde el cual, con los conocimientos adquiridos, avanzar en rápida búsqueda de nuevos elementos lingüístico-sonoros. Así, a la hora de emprender la obra siguiente, *Aschermittwoch* («Miércoles de Ceniza») (6), hay ya en principio un cambio en cuanto a la selección de texto. En *Aschermittwoch,* compuesta en marzo y abril de 1968, los planteamientos, dentro de una misma línea formal, cambian su contenido. Por lo pronto, el texto reúne unas características muy diferentes, contrapuestas, al de Theilard de Chardin. *Aschermittwoch* es un poema de Hans Magnus Enzensberger con una profundidad humana y social que da pie a una comprensión más subjetiva. El hombre está aquí más en su vivencia, en diálogo caliente con el entorno, entre momentos de cotidianeidad y el dramatismo que encierra el *leitmotiv: fuera / nadie vuelve.* El poema se divide en tres secciones y su traducción es la siguiente:

I. INMUTEMUR HABITU IN CINERE ET CILICIO

Sujéntense bien durante el viaje / sobre una tierra que empapa sangre y lluvia / en un aire que abrasa las pestañas / bajo un cielo del que llueven cenizas / en la pedrada de ciudades jadeantes / toman los hombres en las manos escalpelos o martillos pilones / fornican un poco o cuidan conejos / beben aún un Martini / fuera / nadie vuelve.

II. IEIUNEMUS ET PLOREMUS ANTE DOMINUM

Prohibido bajar y subir durante el viaje / en medio de estepas braman las maldiciones / en un mar que danza terrible / bajo el sol que vomita sed / en el olor glacial de montañas sin labios / toman las mujeres en sus manos trapos para el polvo o coronas / crían niños o escriben relatos / escogen aun un perfume / fuera / nadie vuelve.

III. DOMINE IN ADIUTORIUM MEUM INTENDE

No hablen con el conductor / parce populo tuo / todos bajan / bajan / fuera / nadie vuelve.

---

(6) Encargo del Instituto Alemán, de Madrid. Fue estrenada en mayo de 1968 por el Grupo Koan, bajo la dirección de Arturo Tamayo, con la intervención de la mezzo-soprano Ana Ricci. Representó a España en el I Festival Hispano-Portugués de Música Contemporánea (1970). Obtuvo un accésit a la mejor obra estrenada en España en la temporada 1967-68.

El texto exige un tratamiento distinto, una contraposición de la expresividad del poema (en el que participan las voces de los instrumentistas, del director y de alguien ubicado entre el público) y el poder del grupo instrumental (flauta-flautín, clarinete, fagot, trompeta, percusión, piano, violín, viola y violoncelo).

A las tres partes del poema corresponden otras tantas en la obra:

— Diálogo de la cantante con los instrumentistas, creciendo en intensidad hasta que estalla en la sílaba *¡Halt!* Se introduce la novedad de soplar violentamente dentro de la palma de la mano, paralelamente a la articulación fuerte del último fonema de cada sílaba.
— Entrada de un nuevo elemento: la inversión melódico-dinámica de la palabra articulada, es decir, la sonoridad piano-fuerte cuando la propia naturaleza física pida un fuerte-piano.
— Nuevos diálogos y culminación en un mundo de sugerencias provocado por una serie de cifras recitadas por el grupo.

De la exposición de objetos sonoro-táctiles del escultor Lugán surge la idea de *Simbiosis* (7), compuesta entre enero y mayo de 1969, obra en la que hay una unión de elementos: grupo instrumental, objetos sonoro-táctiles, voces, semántica del texto, etc., apoyado todo ello por el aspecto visual.

Lugán denomina del siguiente modo a los objetos:

— *Vibrador:* compuesto de dos planchas de metal en sentido vertical, accionadas por medio de pedales y sincronizadas a ocho lámparas de diversos colores.
— *Gama 5:* compuesto de cinco pares de terminales metálicos, sensibles al tacto, con mandos para la intensidad sonora. Su oscilación es alterna.
— *Objeto táctil:* con la misma composición que el anterior. Su oscilación es continua. Existe un potenciómetro haciéndose extensivo a *Gama 5.*
— *Luz-sonido-automático-variable:* panel cuadrado con ocho lámparas en círculo, sincronizadas con siete ritmos distintos que se controlan por medio de un conmutador rotativo.
— *Sonido blanco:* generador con mando de intensidad, acoplado en el mismo mueble que el objeto táctil *Gama 5.*

El texto, de Ricardo Bellés, consiste en una serie de palabras, considerada cada una como un signo, es decir, como una combinación

(7) Estrenada en 1971, en la I Semana de Nueva Música de Madrid, por el Conjunto Alea, bajo la dirección de José María Franco Gil.

del concepto y la imagen acústica. Las palabras fueron ordenadas como sigue: *ciclotrón / ciclotrones / bevatrón / implosión / átomos / materia / kilovatios / uranio / petróleo / carbón / microscopios electrónicos / espacio / matemáticas / metalurgia / arquitectura / conocimientos / fotografía / órganos secretos / onda / olor / obrero / aspirado / capturado / masas / hobby / ritos / asfixia / gritos / dólares / compuesto humano / basuras / muertes / esfuerzo capturado / la no producción es la muerte.* Hay en estas palabras un recorrido desde el mundo físico, pasando por la inserción del hombre en la sociedad, hasta la dialéctica vida-muerte planteada en actitud comprometida.

Las palabras unas veces son utilizadas como elementos sonoros y otras relacionando, con un criterio muy amplio, sílabas y fonemas. El resultado es una conjunción perfecta de dos aspectos del texto: el musical y el semántico.

Una novedad importante es la utilización de los órganos que intervienen en la producción del sonido articulado, que se pueden dividir en tres grupos:

— *Organo respiratorio:* Se usa teniendo en cuenta los dos tiempos de la aspiración y espiración, con lo que se producen enormes dificultades de interpretación, que a su vez dan lugar a otro elemento nuevo: la fatiga.
— *Organo fonador:* De él se perciben sonidos articulados sin fonación que se oponen a los habituales.
— *Cavidades supraglóticas:* Se utilizan recurriendo a gran cantidad de medios. Uno de ellos es la realización de los grupos fonológicos, pronunciando las consonantes según algunas tensiones musculares. El efecto son objetos-palabras que avanzan por los órganos articulatorios y que producen un cauce expresivo muy rico.

La obra, con grandes dificultades de interpretación, produce en el auditorio, por la cantidad de elementos acumulados en ella, una sensación de malestar, de duda, al no estar cuadriculados y claros dichos elementos. Es otro aspecto del hombre, el hombre-máquina, el que se pone de manifiesto con su carga de símbolos y frustraciones, de materia y desesperanza. Los instrumentos (flautín-flauta-flauta a sol, trompa, trompeta, trombón, violín, violoncelo y piano) también participan en este mundo tan de hoy, a veces con su aliamiento, a veces con la distorsión ante los objetos sonoro-táctiles.

Conseguir una conjunción del mundo de Bécquer, entroncado en el Romanticismo, con el modo de hacer música del compositor, tan en otra época y circunstancias, es el problema más importante planteado

en *Gustavo Adolfo Bécquer 70* (8). Para resolverlo, selecciona el texto de los datos biográficos: *Gustavo Adolfo Bécquer nació en Sevilla el 17 de febrero de 1836 y murió en Madrid en 1870. Cuando contaba sólo*... Seleccionar un texto escrito por el poeta supondría un enfrentamiento de dos mundos que no encaja con la finalidad de la obra: un homenaje a Bécquer en su centenario.

Las novedades más importantes son:

— Paralización de la respiración de la cantante con el objeto de obtener resultados visuales y expresivos.
— Articulación melódica de los grupos fónicos del texto, según la acentuación.
— Natural no fonación de la *G* y la *J*.
— Ejecución de grupos fónicos en la espiración.
— Fonemas articulados sin fonación, intercalados entre sílabas de una misma palabra en orden inverso a los de ella.
— Cambio de alturas al repetir las sílabas componentes de una misma palabra.

Y de esta obra, un tanto de transición, a *Oratorio Pan-Lingüistico,* obra fundamental que valió al compositor el Premio Nacional de Música. Acilu se enfrenta a un trabajo de enormes dificultades: la utilización de dos tonologías diferentes: castellano y euskera. Está escrita para un solista principal bilingüe (barítono), dos solistas (hombre y mujer), un coro y una orquesta para cada sección correspondiente a ambos idiomas. El texto, de Ambrosio Zatarain, comprende tres secciones:

1.ª *Lección del euskera para castellano-hablantes y viceversa.* El texto explica la pronunciación de consonantes del euskera inexistentes en el castellano: *Gastelaniz jatorrizko illo (ll) asko lenengo ya (y) edo jota (j) biurtu ziran eta gero jota biurtu dira. Esate baterako: latiñezko mulier lenengo muller esaten zuden; gero illo (ll) batalla ordez bataya, ta argentina-n berriz bataja esan oi duden bezelaxe. Gero aldakuntza arrigarribat gertatu zan: miipuntaz ebakitzen diran y edo j ordez eztarriaz jota ebakitzera: mujer ordez mujer*... (9). Se van explicando sonidos del castellano que no existen en ninguna otra lengua latina; la consonante *g* o *j* con sus variantes y la transformación de la *X.*

(8) Encargo del Ateneo de Madrid en 1970, para conmemorar el centenario de la muerte del poeta.

(9) Traducción: En castellano muchas elles primitivas se convirtieron primero en *y (j)* o en *j (zh)* y luego se han convertido en jotas *(x)*. Por ejemplo: *mulier* del latín dio, primeramente, *muller;* luego esa elle seconvirtió en y o *j*, dando *muyer* o *muzher,* lo mismo que ahora por *batalla* dicen *bataya,* en Castilla, y *bataja (batazha),* en Argentina. Luego se produjo una transformación sorprendente: en vez de esa *y* o *j (zh),* que se pronuncia con la punta de la lengua, se pasó a pronunciar con la garganta la jota actual: *mujer (muxer)*...

La lección de castellano para vasco-hablantes comienza así: *En el vascuence actual existen varias consonantes que no tiene el castellano actual, sea por no haberlas tenido nunca, sea por haberlas perdido. Dejando a un lado la J de los dialectos suletino y vizcaíno, que los otros dialectos no tienen y que el castellano ha perdido, tenemos los sonidos que se representan por* Z, S, X, TZ, TS *y* TT, *que no parece haber tenido nunca. La* Z *en vascuence representa un sonido que se parece más a la* S *que pronuncian muchos castellanos...* Se estudia la *X* vasca con ejemplos; la conjunción de consonantes pares; la transformación, por error, de algunos grupos fonológicos y la transformación etimológica de alguna palabra debida a consonantes deficientemente pronunciadas.

El texto está utilizado como material sonoro, ejecutando los dos coros ambas lenguas simultáneamente. Los primeros espacios resuelven gradualmente por segregación de los sonidos: *l* para el coro de lengua castellana y *LL* para el euskera, hasta llegar a la cumbre de la sonorización. Se utiliza asimismo la fonación y no fonación en los dos coros. El solista bilingüe explica las lecciones extrayendo el hecho físico de las palabras. Se emplean recursos sonoro-vocales desarrollados «a capella» por el quinteto de voces solistas. Otras veces los solistas son puente entre el solista principal y los coros.

2.ª *Oposición de fonemas entre ambas lenguas.* Está dividida en doce grupos dobles, que corresponden a doce estrofas de cada uno de los dos idiomas. Cada grupo tiene un sonido polarizado que forma la estructura general de la sección. Las estrofas son antiguas canciones, dichos, acertijos, onomatopeyas, etc., de ambas lenguas: *Baztanen iltzagar-dantza, idoibaltzaga-n batzarra. En Sevilla bailan los seises, en Valladolid hubo Cortes,* etc. En este caso, *TZ* se opone a *S*.

3.ª *Etimologías de cada uno de los dos idiomas,* de palabras como *Itsaso* (mar) y *chapotear,* escogidas bajo criterio sonoro de *Its* o *Tsa* y *Cha* o *Chap*. Se sirve de la energía sonora de las sílabas, movilizadas por los dos coros, que, además de oponerse, se unen mediante dependencias recíprocas frente a la oposición interorquestal.

En su última obra, aún inédita, Agustín González Acilu regresa a la poesía, en este caso visual. Ha interpretado el poema de Gerhard Rühm *Hymne an lesbierinnen,* en el que se llega al límite del subjetivismo y expresividad. Es la persona, una determinada persona, la que muestra su vida. Acilu ha penetrado en esta intimidad visual y ha captado toda una serie de sensaciones (cansancio, tristeza, sufrimiento...), enriqueciéndolas y poniéndolas en movimiento. Una vez más su penetración, su buen hacer, su rigor y, en definitiva, su valía y

dedicación absoluta a la música están presentes en estos minutos sonoros, que suponen un hito más en la importante aportación que Acilu hace al arte de nuestro tiempo.—*MARY CARMEN DE CELIS (Toledo, 144 G, 7.º 4, MADRID-5).*

EL HOMBRE NUEVO EN LA NOVELA PICARESCA ESPAÑOLA

Suele la obra literaria considerarse como gratuita. Como flor nacida en el aire del ocio de alguien que se retira por un rato de la realidad. Los estudiosos saben, sin embargo, que no es así.

La literatura, como todo lo que el hombre produce más allá de los fines estrictamente utilitarios e inmediatos, retrata mucho mejor el alma y la vida de un pueblo o de una persona que el más sesudo trabajo de sociología o filosofía. Bien lo han reconocido sociólogos y filósofos cuando muchas veces han apoyado sus argumentos en testimonios literarios.

En pocas ocasiones es esto tan evidente como en la picaresca española que surge en la segunda mitad del siglo XVI y culmina su desarrollo y casi desaparece al mediar el siguiente. Repárese en que se dice *casi,* porque descubierto el género es muy difícil que alguna que otra vez no reaparezca por esa humana tendencia a repetir experiencias que han tenido éxito. Aunque estas repeticiones, en buena parte de los casos, carezcan del suelo nutricio que originariamente les dio autenticidad y vigencia. Y por lo mismo se resientan de un excesivo aparato formal.

Pero vamos a nuestro tema. Cuesta trabajo limitarlo, pues todo límite parece poco y todo enunciado excesivo para la modesta interpretación que encuadran estas líneas. Es nuestro propósito sólo un intento de situar la novela picaresca dentro del cuadro general del hombre que surge a la vida europea, y concretamente a la española, después del Renacimiento. En otras palabras, tratar de esbozar cómo ocurre el fenómeno que el profesor Charles Aubrun ha llamado «la toma de conciencia de un estado sociocultural en España» en una conferencia que dictó hace algunos años en la Universidad de Columbia de Nueva York. Y ver cómo este hombre emerge a través de dicha novelística, primero espontánea y libremente —el Lazarillo—, luego formal e intelectualmente —el Guzmán—, para al final ser visto

en un escorzo tan abstracto que será sólo caricatura —el Buscón—, como bien lo han señalado casi todos los críticos.

En el Lazarillo, que parece haber sido escrito en los alrededores de 1550 —no es interesante a nuestros fines la fecha de su publicación—, el hombre nuevo está ahí sin más, como un producto natural y espontáneo de las nuevas condiciones sociales. Por eso es todavía un hombre joven que cuenta las experiencias de su juventud. Para usar un lenguaje grato a los positivistas diríamos que en el Lazarillo el «hombre nuevo» es un fenómeno dado, puesto, no pensado. Es un hecho de experiencia. Hay una absoluta naturalidad en su presencia, y al leer la obra casi no reflexionamos. La gracia y el interés de su existir nos llevan a convivir con el personaje en forma tal que sentimos como si aquello no pudiera ser de otro modo.

El Lazarillo se nos presenta tan perfecta y naturalmente encajado en su circunstancia, que tiene el mismo valor de cosa dada que puede tener el azul del cielo en un día claro o la ola encrespada en un mar tormentoso. Por eso el Lazarillo es el producto de un hombre, su autor, que se limita a ser testigo en la original acepción griega, en el sentido del hombre que se constriñe a ver y a pintar lo que ve. En suma, a hacer un retrato. Por eso tiene tanta razón Vössler cuando afirma:

> Considerado como estudio literario, el Lazarillo es un retrato humano perfecto. Con él entra por primera vez en la escena de los héroes literarios un hijo del pueblo, y entra no para provocar la risa y el sarcasmo, sino para ir ganando paso a paso el interés y el amor del lector. (Vössler, Carlos: *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, Colección Austral, 3.ª ed. México, 1961, páginas 88-89.)

Pero para pintar se requiere distancia. El Lazarillo, pues, está a distancia de su autor, que no es, que no puede ser, un lazarillo. No importa que hoy sepamos con casi absoluta certidumbre que fue un noble su autor —véase el libro de M. Bataillon sobre el tema—. Es que, aunque no lo supiésemos, tendríamos que suponerlo.

La absoluta gracia, espontaneidad y naturalidad del Lazarillo como nuevo tipo humano sólo podía provenir de quien lo viera vivir sin participar directamente en su drama y lo contemplara en su fluir natural. Y además, de alguien sin tiempo todavía para reflexionar en el peso que este nuevo modo de ser hombre tendría en el resquebrajamiento de la estructura anterior de la sociedad. Es decir, sin motivos aún para calibrar el impulso innovador que vibraba detrás de este nuevo modo de ser. De ahí la falta de recelo del autor ante su personaje, la falta de amargura y, también, la indudable simpatía con

que nos lo presenta y hasta la condescendencia magnánima con que lo juzga. Es este sentir el que intenta apresar Gerald Brenan cuando dice:

> Pero el mérito peculiar del Lazarillo consiste en que no hace esto ampliando la visión para incluir detalles desagradables y sórdidos..., *sino concentrándola para procurarle una mayor penetración.* Y tal vez sea este el motivo de que el libro resulte tan estimulante. Pronto nos aclimatamos a un mundo donde el pan es difícil de conseguir y el comer un acontecimiento excepcional y nos entregamos con deleite a un relato que ensancha nuestra imaginación, *porque es, sin que podamos decir exactamente por qué,* más verdadero que la propia vida. (Gerald Brenan: *The Literature of the Spanish People.* Versión española de Miguel de Amilibia, Buenos Aires, 1958, p. 176.)



El *Guzmán de Alfarache,* de Mateo Alemán, es otra cosa. Por lo pronto, no es un libro espontáneo al modo del anterior. Es un libro necesario. Discutir la diferencia entre necesidad y espontaneidad rebasa la esfera de este trabajo. Pero baste decir que lo espontáneo surge siempre frente a una plenitud vital que se desborda para expresarse. En cambio, lo necesario a veces carece de espontaneidad. Ha sido hecho a contrapelo. Porque no queda más remedio que hacerlo en virtud de ciertas condiciones. En fin, que si bien la espontaneidad es una expresión de cierta necesidad, no siempre lo necesario es espontáneo. Esto es patente siempre en el mundo de las normas. Normas que convierten en necesidad cierto tipo de acto, pero que a su vez restan a dicho acto la gracia que proviene de la espontaneidad. Este tipo de necesidad conlleva un matiz de deber, de imposición, y la conducta que de tales premisas se deriva tiene siempre cierta rigidez, cierto formalismo, en suma, cierto intelectualismo. Así, frente a la gracia sonriente del Lazarillo nos encontramos ahora con la seriedad amarga de *Guzmán de Alfarache.* O para decirlo con frase del propio Mateo Alemán: «Fue la primera vez que le vi a la necesidad su cara de hereje».

El libro de Alemán arraiga también en el subsuelo de la época. Pero ya su héroe no es joven como en el caso del Lazarillo. Su protagonista, el pícaro, ya ha vivido bastante, casi medio siglo, y ha tenido tiempo para correr infinitas aventuras, para amargarse, para reflexionar, para meditar. En el Lazarillo nos queda presente, al cabo de su lectura, la imagen de un joven embriagado con el licor nuevo de la vida aun cuando esta vida culminase en un cierto cinismo, como lo es el matrimonio con la querida del Arcipreste.

Pero el Guzmán es ya un pícaro maduro. Por eso la insistencia con que habla de la juventud como de un período rebasado que se ve en la distancia, de esa juventud de la que dice «terrible animal son veinte años». O esto «como bestia mal domada, no se deja ensillar de razón y alborótase sin ella» (*Guzmán de Alfarache,* parte II, libro I, cap. V. «La novela Picaresca Española», 5.ª ed., Madrid, 1966, p. 412). O esto: «... siempre los mozos se empeñan tras el gusto presente, sin respetar ni mirar el daño venidero» (*ob. cit.,* parte I, libro I, cap. IV, página 258).

Las citas comprueban cómo Guzmán es un pícaro maduro que mira retrospectivamente su juventud y reflexiona sobre ella. O para decirlo con sus palabras:

> ... hice mi cuenta con la almohada, pareciéndome como es verdad que siempre la prudente consideración engendra dichosos acontecimientos. (Parte II, libro I, cap. I, p. 390.)

La lectura de la novela de Alemán nos deja por eso el recuerdo de un hombre en su madurez, con sus luchas a brazo partido con la vida, que a veces quiere redimirse y que siempre vuelve a caer porque ya todo es diferente. Y que reflexiona continuamente sobre lo que le pasa, sobre lo que es y lo que pudo ser. Y es que Guzmán es ya un hombre cercado por la duda, por el remordimiento y también por la esperanza, pero en quien la amargura toma por asalto poco a poco los hondones del alma. Lo que hace decir a González Palencia:

> Causa gran tristeza leer esta obra, donde las más cínicas aventuras suceden, no obstante el empeño moralizador del autor, con algo de fatalismo que hubiera herido al pícaro. (Angel González Palencia: *La España del Siglo de Oro,* Madrid, 1940, p. 141.)

Y es que el Guzmán es además de una gran novela picaresca una larga disertación moral, casi un sermón en capítulos, sobre todos los males que afligen al hombre de su tiempo. Por lo mismo no está escrito por un testigo, por un espectador, sino por un hombre como él, que en muchas ocasiones vivió como su personaje y sintió sus angustias y dolores. Por eso puede describir tan bien la vida del pícaro en la España de entonces al contar:

> Entonces éramos pocos y andábamos de vagar; agora son muchos y todos tienen en qué ocuparse. Y no hay estado más dilatado que el de los pícaros, porque todos dan en serlo y se precian de ello. A esto llega la desventura, hacer de las infamias bizarrías y de las bajezas honra. (*Ob. cit.,* parte I, libro II, p. 321.)

El *Guzmán de Alfarache* no es, pues, la descripción espontánea de un estar ahí, de un ser dado, sino la vivencia acongojada de un hombre que habla un poco de sí mismo. Tiene razón Joaquín del Val cuando escribe:

> Mateo Alemán quiso hacer una obra moralizadora, y por ello abundan hasta el exceso las digresiones morales en raro contraste con las aventuras inmorales del protagonista. Filosofa el autor sobre la verdad y la mentira; la honra mundana; la estimación al rico y desprecio al pobre; los engaños; la justicia y los pleitos; los hipócritas; el poder de la riqueza, etc. (*Ob. cit.*, prólogo, p. 223.)

Y es que el Guzmán está visto desde dentro. No por un testigo, sino por un sufriente, por un actor en el mismo drama de la vida. Por eso no es un retrato como en el caso del Lazarillo, sino un autorretrato en el sentido de que pinta un hombre —el hombre nuevo— que ha aparecido como tipo en la sociedad del siglo XVII.



En *El Buscón* el problema se complica. Ya el personaje ha vivido mucho. El «pícaro» cuenta ya con tres cuartos de siglo. En este vivir ha proliferado y sus congéneres comienzan a ser fuertes en la nueva sociedad. Y con la fortaleza el pícaro ha adquirido poder, poder sutil, pero amenazador para el hombre anterior y, por ende, para la sociedad que lo sostenía. Ya, por eso, no puede ser simpático ni dejar la huella de una sonrisa de placer. Como una enfermedad viral, ha permeabilizado y contagiado con sus actitudes a gran parte de la sociedad en que vive. Es ya una amenaza viviente al orden social establecido. Es un enemigo, un destructor, un corruptor, un antisocial. Pero un antisocial que está en todas partes. Quevedo lo señala con profundo resentimiento y amargura en las páginas de su novela. Prueba de ello son las citas que siguen: «entraron y no vieron nada porque no había sino estudiantes y pícaros, que es todo uno» (*ob. cit.*, p. 1110). O esto: «Más quiero, ¡voto a Cristo!, estar en un sitio, la nieve a la cinta, hecho un reloj, comiendo madera, que sufriendo las supercherías que en la corte se hacen a un hombre de bien» (libro II, cap. III, p. 1118). Este personaje del pícaro debe ser execrado por los que todavía creen representar lo mejor, lo más selecto. En suma, por los que aún se rigen por la anterior escala de valores. Digamos, Francisco de Quevedo.

El Buscón rezuma esas opiniones. Es un intento, y genial, de presentar al hombre nuevo como un ser disoluto, ajeno a todo cuidado espiritual, apegado sólo a las más brutales y primarias necesidades

de la vida. Sin elegancia, sin bondad, sin principios morales, sin afán de perfección. Un ser tan a ras de tierra que llega a regodearse en lo escatológico. Un ser sin pureza y sin virtud. Como dice Hatzfeld:

> Don Pablos es un pícaro, pero de otra estofa que sus predecesores, el Lazarillo de Tormes y Guzmán de Alfarache. No es sólo un pobre muchacho que se descarrila, sirve a varios señores, se da a la mentira y a la estafa, soborna a hombres y seduce a mujeres, y por fin se quita de en medio refugiándose en otro país. El Buscón es intrínsecamente malo. Comete acciones diabólicas con plena conciencia... (Helmut Hatzfeld: *Estudios sobre el barroco*. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1964, p. 459.)

En el Buscón, pues, el personaje vuelve otra vez a ser espectáculo. Pero con tintas diferentes. Ya no es retrato, es caricatura. El ojo que lo ve no es natural. Está deformado por los prejuicios y el resentimiento. No es ya la mirada sorprendida y maravillada ante el nuevo tipo de hombre que revela el autor del Lazarillo con gracia y buen humor, sino la mirada de un hombre amargado por la pérdida de su mundo, de un hombre que siente que se le ha usurpado su sitio y su primitiva importancia, de un hombre que se siente marginado por quienes valen menos que él. Quevedo es también un testigo del hombre nuevo. Pero no es hombre del pueblo. Todo lo contrario. Y ya sabe a qué atenerse respecto de este nuevo tipo social.

Por eso se sitúa a la defensiva y lleno de rencor frente a su personaje. También de antipatía. De ahí que el Buscón no tenga gracia. Representa, en verdad, la escoria de la sociedad. Y es peligroso. El autor abulta sus defectos en un escorzo genial que es una cruel caricatura. Don Pablos es un monstruo humano. Quevedo es el testigo de un hecho amargo que lo muerde en la carne, en la sangre y en el alma y del que se quiere librar. Su personaje carece de toda posible redención. Y nunca se la plantea. De ahí que culmine el libro con una frase cerrada a la esperanza y llena de infinita amargura: «*nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres*» *(ob. cit.,* p. 1153).

De la lectura del libro de Quevedo no nos queda la imagen sonriente de un muchacho que se sobrepone a las dificultades de la vida por duras que sean, o la de un hombre maduro que reflexiona continuamente sobre la posible redención, sino la imagen de un ser sin calidad que contagia con su desvalor a la sociedad y se burla de sus instituciones. El Buscón es, en definitiva, repelente, repudiable. Razón tienen Gerald Brenan al afirmar: «Para Quevedo el mundo es un absurdo y paradójico lugar de sufrimiento, una confusa pesadilla en la

que todo es vano o inútil o, en otro caso, totalmente repelente. Es, en realidad, un infierno» (*ob. cit.*, p. 264).

☆

De esta manera se completa el ciclo del hombre nuevo en la novela picaresca. Muchos de los que hayan leído las obras mencionadas coincidirán con lo que aquí se dice. Pero al mismo tiempo se preguntarán: ¿No hubiera sido pertinente decir cuáles son los caracteres de ese hombre nuevo que surgió en Europa después del Renacimiento en oposición al hombre anterior?

A contestar esa pregunta se dirigen las siguientes consideraciones.

Comencemos por darle un nombre a ese nuevo tipo humano, aunque particularmente me sea desagradable su uso por la carga de connotaciones políticas y hasta despectivas que conlleva en estos días. Ese hombre nuevo no es otro que el burgués. El burgués que se enfrenta a un modo de ser anterior, al hombre medieval.

¿Cómo era ese hombre nuevo? ¿A qué escala de valores respondía? Veamos primero, para hacer viable la comparación cómo era el hombre medieval.

El hombre medieval, por lo pronto, vivía inserto en un mundo estable, bien cuadriculado, en que todo tenía su sitio y para quien la vida estaba en mucho predeterminada por un sistema congruente de creencias y vigencias. Y esto para todos los hombres y en todas las esferas. Aun para los poderosos. Por tal razón era un mundo cerrado, con una organización vertical bien jerarquizada, como la de una catedral gótica. Su principio supremo era la autoridad y su virtud más estimada la obediencia y, por ende, la lealtad. En un mundo así, el sentimiento de amparo era prevalente. Todos se sentían hijos y, por tanto, dependientes de la autoridad. Y esto aún para los reyes y grandes dignatarios. En el mundo medieval la figura de Dios Padre extendiendo su diestra protectora y amparadora sobre todos los hombres no es una mera imagen.

Es una realidad con la que se cuenta. Es una auténtica creencia, en el sentido preciso con que la definió Ortega. Sólo así se explica frase tan hueca para nuestros oídos de hoy como esa que reza «monarca por derecho divino». Un mundo de este tenor, en que todos tenían la sensación de dependencia de un ser superior y por lo mismo una absoluta incapacidad para pensarse independientes, a pulso sobre sí, no podía crear ni creer en el personaje del pícaro; hombre radicalmente desamparado, dejado de la mano de Dios, sin instancia superior a la que acudir. Hombre sin padres que realmente lo sean como

en cada una de las historias picarescas se nos intenta demostrar. Pues poco ha reparado la crítica en este dato, que es, sin embargo, sobremanera importante. La insistencia en presentarnos un muchacho a la deriva con poco sentimiento filial —recuérdese la manera como recuerda Don Pablos a su madre, como aquella que «hubo fama de que reedificaba doncellas»—, no es sino la cara externa y expresiva de ese desamparo radical que va a ser característico del hombre moderno que surge tras el Renacimiento.

El hombre medieval, conviviendo en un mundo perfectamente jerarquizado, con el amparo necesario para cada estamento, tenía cerrado el paso a la aventura y también al medro personal a través del dinero. Pues el cambio de estamento, de ser posible, jamás vendría de la riqueza. De haber sido posible, los judíos que buscaron la seguridad y el amparo en la riqueza habrían devenido nobles. Y no fue éste el caso.

La única aventura posible para saltar de estamento era la heroicidad en la guerra luchando por Dios y por el Rey. Y sólo el hombre de excepción podía lograrlo. En los inicios de la literatura española está el caso paradigmático del Cid Campeador.



El hombre moderno es ya otra cosa. En un mundo en crisis, con la estructura vertical rota, con Dios en cuestión frente a los embates de la Reforma que hace peligrar la fe al hacer la religión casi razonable, con la sensación de amparo desaparecida, con la riqueza súbita venida de América mal repartida y peor administrada, con ciudades fuera de los feudos creciendo desmesuradamente; era no sólo posible, sino natural, que apareciesen legiones de desamparados, de desheredados que, de pronto, se encontraron sin hueco en que asentarse, «sin palo donde ahorcarse», como cuenta el viejo dicho español. Y es en esas huestes donde encuentra su cuna el pícaro.

Pues, como vivir es imperativo, había que ver de dónde se vivía. Había que aguzar el entendimiento para sacar partido de las circunstancias, que, súbitamente, se habían vuelto tan caóticas e imprevistas. Y para las que no había preparación. Había que inventar de nuevo la vida que hasta entonces había sido trillada. Había que contar con que era posible en ese mar revuelto saltar estamentos y no precisamente por la heroicidad, sino por el medro económico. «Dinero era lo que buscaba, no linajes» (p. 545), dirá Guzmán. Y más amargamente lo reconocerá Quevedo cuando en el Buscón dice: «Veme aquí vuesa merced un hidalgo hecho y derecho, de casa y solar montañés, que, si como sustento la nobleza me sustentara, no hubiera más que pedir;

pero ya, señor licenciado, sin pan ni carne, no se sustenta buena sangre, y por la misericordia de Dios todos la tienen colorada, y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada» (*La Novela Picaresca Española*, página 1.124). Medrar era, pues, en esta nueva sociedad imperativo. Había que contar con el dinero —antes casi sin valor— para *ser*. Y lanzarse al mundo a buscarlo. El pícaro no es sino esto. La presentación esquematizada de la nueva actitud del hombre en el mundo.

Por eso se ha dicho, y con razón, que la novela picaresca es la primera novela realista española. Porque el Quijote es una síntesis de idealismo y realismo. Es otra cosa.

Y es que el pícaro no fue inventado. No es una creación de la fantasía, sino una copia. Bien lo destacó Ortega al decir:

> La novela picaresca no puede ser sino realista en el sentido menos grato de la palabra; lo que posee de valor estético consiste justamente en que al leer el libro levantamos a cada momento los ojos de la plana y miramos la vida real y la contrastamos con la del libro y nos gozamos en la confirmación de su exactitud. Es arte de copia... Copia la realidad que ante sí tiene, con fiero ojo de cazador furtivo; no olvida un pelo, una mancha, una costrica, un lunar. La copia es crítica. Y ésta es su intención; no crear, criticar. (José Ortega y Gasset: *Obras completas*, tomo II, p. 121.)

El nuevo tipo humano sólo requería del autor una mirada perspicaz capaz de verlo en su radical esencia. Y ojos de tal perspicacia no faltan nunca. Y en el caso de la picaresca española fueron muchos y muy buenos. Y como el tipo de hombre nuevo tenía muchas variaciones, muchas son las versiones de esta nueva realidad. Aquí sólo nos hemos fijado en el Lazarillo, el Guzmán y el Buscón. Pero la heroína —¿podremos llamarla así?— de *La Pícara Justina*, la Elena de *La Hija de la Celestina*, o la Teresa de *La Niña de los Embustes*, o el *Marcos Obregón*, de Vicente Espinel —por no citar más que algunos— no son sino muestras tomadas al azar de esta vasta galería de hombres y mujeres que emergió a los primeros planos de la atención en la segunda mitad del siglo XVI y durante todo el siglo XVII. Dejamos aparte el caso del *Estebanillo González* y la *Vida de Torres Villarroel*. En nuestra opinión son ya otra cosa. En cuanto al *Diablo Cojuelo* merece estudio y crítica aparte.

☆

Queda aún un problema por plantear. ¿Por qué surge en España y parece típica y casi exclusiva de ella la novela picaresca?

Muchos intentos se han hecho para explicarlo. Aquí añadimos algunos puntos de vista para su consideración. Tienen este fundamento.

Siendo España la nación europea que primero llegó políticamente al Nuevo Mundo —sin desconocer la hazaña geográfica de Colón—, fue también la primera en resquebrajar la estructura medieval de su sociedad sin percatarse de ello, y precisamente como consecuencia de la aventura del descubrimiento y la conquista. Por lo mismo fue la primera en que apareció de modo «masivo» el hombre nuevo, desarraigado de la tierra de su anterior amparo. El hombre sin lugar, sin sitio, tuvo allí presencia real y abundante antes que «ser ideal o pensado». En el resto de Europa este hombre aparecerá más lentamente, mucho más lentamente, sin ignorar por ello las masas proletarias de Flandes, al cabo, parte del desmembrado Imperio Español.

Pero este hombre nuevo cuando viene a ser hecho palmario en el resto de Europa ya se ha producido la acomodación social para aceptarlo de alguna manera. Ya está encuadrado dentro de los nuevos valores —los de la ética protestante de que habla Sombart—. Y el hombre marginal, que fue el pícaro, no tiene por qué existir y de hecho no existe en ese mundo más que como un ser extemporáneo. Ya la sociedad ha legitimado su modo de ser.

En cambio, en España ocurre un hecho paradójico. Siendo la primera en originarlo masivamente es la que más tarda, si lo ha logrado, en convalidar la nueva escala de valores. Es decir, es la que más apegada queda a la vieja estructura medieval y la que menos se incorpora a la corriente de la modernidad. A este respecto es iluminador el tratamiento que del tema hace Francisco Ayala en su libro *Razón del Mundo,* en la parte que se refiere a «La Coyuntura Hispánica» y que en ediciones posteriores, ha denominado «La perspectiva hispánica». Aquí no puedo detenerme en el análisis, pero invito a su lectura.

Es decir, España, con su negativa a incorporarse ideológicamente a la nueva corriente de ideas, con los problemas que le ha creado el Descubrimiento del Nuevo Mundo y la terminación de la guerra contra los moros, con las nuevas estructuras económicas y sociales que se improvisan sobre la marcha, con su respuesta ignaciana al movimiento reformista da de sí un desencaje propicio a esta forma marginal de existir que es la vida del pícaro. Por eso tiene España una picaresca tan numerosa y tan importante literariamente hablando.

De ahí también que la América española, descubierta por ella e institucionalizada sobre los mismos supuestos, aún después de la Independencia en muchos casos, produzca igualmente una picaresca y y no simplemente por imitación, sino por condiciones propicias. *El Periquillo Sarniento* y *La Vida Inútil de Pito Pérez* no son sino una muestra de lo que se dice en este trabajo.

Quedan, para terminar, infinitas posibilidades de interpretación en el estudio de la picaresca. Las consideraciones aquí hechas invitan a continuar el esfuerzo. Nada más.—*ROSARIO REXACH (301 East 75th. Street, apt. 9 H. New York, N. Y. 10021. USA).*

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

VOSSLER, Carlos: *Introducción a la Literatura Española del Siglo de Oro.* Colección «Austral», Espasa Calpe. México. 3.ª ed., 1961. «Los motivos heroicos, cuarta lección», pp. 88 y 89.

BRENAN, Gerald: *The Literature of the Spanish People.* Versión en español de Miguel de Amilibia. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1958, p. 176.

GONZALEZ PALENCIA, Angel: *La España del Siglo de Oro.* Ediciones Saeta, Madrid, 1940, p. 141.

ALEMAN, Mateo: *Guzmán de Alfarache,* parte I, libro II, p. 321. Colección «La Novela Picaresca Española». Editorial Aguilar, 5.ª edición, Madrid, 1966.

DEL VAL, Joaquín: Prólogo al tomo «Novela Picaresca» en el capítulo dedicado a *Guzmán de Alfarache,* p. 223, Ediciones Taurus, Madrid, 1965.

HATZFELD, Helmut: *Estudios sobre el Barroco,* cap. XII, p. 459. Ediciones de la «Biblioteca Románica Hispánica», Editorial Gredos, Madrid, 1964.

BRENAN, Gerald: *Op. cit.,* p. 264.

ORTEGA Y GASSET, José: *Obras Completas,* tomo II. «Ensayos de Crítica: Ideas sobre Pío Baroja» (Apéndice: «Una primera vista sobre Baroja»), página-121. *Revista de Occidente,* Madrid, 6.ª ed., 1963.

AUBRUN, Charles: *Notas de clase. Curso sobre La Picaresca Española.* Universidad de Columbia, Fall Semester, New York, 1967-68.

NOTAS SOBRE ARTE

EL EROTISMO CICLOPEO DE JOSE LUIS TORIBIO

No son muy numerosas las experiencias estéticas del erotismo en la pintura y la escultura española. Un reducido número de artistas, entre los que destacan Urculo, Cillero, Jardiel, Cruz de Castro, Lola Andréu y Togores ordenan diversas técnicas hacia la obtención de unos planteamientos estéticos presididos por la imagen erótica en sus dos dimensiones de acuñación publicitaria y de sugerencia inconsciente.

En algunos casos, la pintura erótica sirve para hacer crítica de la sociedad de consumo, en otras ocasiones plantea un mundo grotesco-fantástico y en otras, insertándose en una de las más dilatadas tradiciones del arte, aspira a convertirse en un alfabeto de formas.

A esta última tendencia obedece la pintura de José Luis Toribio, que se ha presentado en Madrid a principios de 1973, y que en óleos de gran tamaño y en obras serigráficas ofrece la evocación de formas que se aman y se estrechan, que se integran en posiciones denotadoras y significativas realizadas desde una convención ciclópea que en ocasiones semejan gigantes de piedra en los que lleva prendida la pasión o el ritmo amoroso.

Este procedimiento, aparentemente disparatado e inexpresivo, reviste en realidad las características de un gran acierto; las formas, tanto al presentarse unidas como aisladas, suavizan su rudeza y transmiten imágenes de un profundo erotismo, como podría ser una ilustración de Pietro Aretino realizada después de una calamidad atómica.

A partir de este duro contraste entre rudeza y sensibilidad surgen los mejores perfiles de la obra, que a veces nos evocan los gigantes del parque renacentista de Bomarzo y en otras ocasiones, a partir de un repertorio de concepciones previas en torno a la dialéctica de la pareja, se dedica a expresar una serie de formas y una relación de contrastes que contribuyen a consolidar una de las grandes experiencias pictóricas del tema.

Jorge de Oteiza, que ha expuesto en Madrid al mismo tiempo que este pintor, llama a la pintura de Toribio «espacialismo totémico» y analiza su despliegue con estas líneas, cargadas del mejor sentido crítico y escritas en el directo e inconfundible estilo del gran escultor vasco:

> Impresionante ejemplo de pintura curativa, pintura social y responsable (alcanzar, fuera del alcance, quiero decir que no me explico) en la general desorientación actual de tanto decorador artista monigote y cinética basura.
>
> En esta pintura de Toribio, el sexo como tótem, como protección espacialistas, pacto de *imágenes visuales, aleccionante ejemplo* de totemismo estético (como antecedente prehistórico, la cultura vasca de los santuarios frente a los totemismos primitivos de los pactos de sangre) frente a los actuales y cruentos manoseos del naturalismo exterior y cortical.
>
> No sé qué ha habido antes en la pintura, qué habrá después (en lógica experimental de los cambios, ampliación de fragmentos aislados y desenfoque visual, disminución de lectura, oscurecimiento de la imagen). Ahora en 1973 esta pintura, con el rigor espacialista y racional de los grandes inmovilizadores espaciales de la expresión, es pintura metafísica de respuesta para la conciencia, tratamiento social, un sitio-incomunicación para nuestra libertad de reflexión.
>
> Se confunde (en el confundido) esta pintura de Toribio con sexualidad por el arranque temático del cinegético propósito creador, en el umbral concreto y repentino de una gran operación totémica,

totemismo estético, lenguaje riguroso y ceremonial exacto de una biología espacial de inexplicable madurez cultural, momento mágico de difícil lucidez estética.

Fórmulas exactas, equilibrios y grupos moleculares, periné, poliedro, huevo, teta, punto color, arquitectura. Como seres espaciales biológicamente puros, nuevamente elementales, en breves cadenas de no más de cuatro estetisemas. En lentas e irreversibles ascensiones, ocupación-desocupación, acercamiento-desaparición, en graduados y aproximados, siempre altos, niveles de flotación.

Impresionante ejemplo de pintura curativa, hombre, tratamiento profundo, para la sensibilidad estética más tonta que enferma, para la alta sensibilidad graduada (es un decir) del confiado visitante no advertido de su personal y precario estado de salud.

Las imágenes de José Luis Toribio tienen un contenido sustantivo y un profundo sentido de enorme expresividad que quizá lleguen a plantear un nuevo género y una modalidad diferente en el campo de los plásticos eróticos contemporáneos.

LA PINTURA DE IGNACIO YRAOLA

Las tres formas características de nuestra arte de vanguardia están marcadas por el desarrollo de nuevas modalidades expresivas, de nuevas configuraciones de la obra de arte y de nuevos planteamientos de los materiales. La obra del pintor Ignacio Yraola, nacido en Barcelona en 1928, incide en los tres repertorios de problemas que estas dimensiones plantean y se puede entender desde un desarrollo, una configuración y un concepto del material que son otros tantos desafíos a los cánones tradicionales de la pintura.

Las nuevas modalidades expresivas

En su planteamiento pictórico más directo y fundamental, Yraola da al concepto tradicional de expresión un sentido nuevo frente a la idea unidimensional de una pintura volcada exclusivamente a reflejar posiciones trágicas o sarcásticas o críticas; Yraola ensaya y demuestra que se pueden expresar multitudes de sentimientos, de motivaciones y de tomas de conciencia en un mismo despliegue de obra de arte, que pueden organizarse cuadros y pinturas tridimensionales que, como el mundo que nos rodea, constituya una síntesis encontrada del sarcasmo y la tragedia del análisis crítico y la afirmación humanista.

Por ello, al dar a su expresión un concepto nuevo, ésta ya no es una tendencia plástica, sino una manera total de comprender lo que puede representar la pintura en una sociedad tecnológica y doblemente

asediada, de un lado, por el peso de las tradiciones y de los legados que han dejado épocas anteriores, por otro, como consecuencia del impacto que la tecnología produce sobre nuestras maneras de ver y entender las obras de arte. Combatida a la vez por la presencia en los museos de las creaciones que hablan del pasado y por las aportaciones técnicas que están comprometiendo a un inminente futuro, el arte de nuestro tiempo, lógicamente, se ve desposeído de lo más importante, del concepto del presente.

El espacio del tiempo

Yraola toma conciencia de este fenómeno y se dispone a realizar una pintura en la que el espacio es una función temporal sobre la que gravita el prodigioso desequilibrio que, como consecuencia de la creación técnica, experimentamos. Por ello, minuciosamente trabajado y concebido, sometido a unas disciplinas del color y de la forma, mucho más profundas de lo que parecen, el mundo pictórico de Yraola parece siempre arrebatado en un frenesí temporal, como si el sistema de vida y de pensamiento, la agenda de sentimientos que los objetos nos imponen en su función de realizar la denuncia de nuestra relatividad fuera la única posibilidad de deslindar una relación espacio-tiempo que para nosotros reviste perspectivas estériles.

De ello nace una nueva configuración de la obra de arte; para Yraola las relaciones altura y anchura de los cuadros son postulados convencionales que deliberadamente ignora. Y en el mismo sentido el cuadro vive en superficie, en altura, en anchura, más allá de sus propios límites, llega incluso a establecer como referencia limitativa la forma de un objeto usual, de un mueble o incluso de una garita que el artista levanta como supuesto vigilante de la evolución de formas y realidades.

Nuevos planteamientos materiales

Fundamento principal de su trabajo, la madera no es un soporte tradicional para esta pintura intrépida y arriesgada; es, por el contrario, una provocación que el artista acepta y que traduce en un dilatado programa de desafíos estéticos. Por ello, unas veces excava la madera, otras integra unos sobre otros diferentes elementos e incluso plantea un doble sistema de colores y planos que desemboca lógicamente en un condicionamiento peculiar y decisivo, por cuanto las relaciones con la materia pictórica no se desarrollan ya en el sentido de un reverencioso respeto, sino en los cauces de una lucha airada contra lo que la materia tiene de inerte.

Por ello, Yraola hace posible una dialéctica de los materiales, el material nos lleva al tema que es unas veces la reinterpretación de un mito de la tecnología o del consumo propio de nuestro tiempo, que en ocasiones es la broma amable con la que revisa un apagado álbum de familia, pero también puede ser la revisión de las cimas de nuestra literatura y nuestro arte llevado a cabo desde una actitud dinámica y ampliamente comprometida con todo el despliegue de posibilidades que el material puede ofrecer.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica MADRID).*

UN MOVIMIENTO EN ESPIRAL

ANOTACIONES SOBRE EL TRABAJO DE ADOLFO ARRIETA

En 1963, Adolfo González Arrieta, un oscuro pintor que por aquella época había realizado una primera exposición, colectiva, de sus dibujos, que dos o tres años después hizo una individual de una serie de óleos, para luego abandonar esta pasajera afición, se compra una vieja cámara cinematográfica de 16 milímetros, que funciona a 18 imágenes por segundo, en el Rastro y comienza a trabajar con la ayuda de su familia, una criada y algunos amigos, entre los que hay que destacar a Javier Grandes, en una película.

Dos años después, este trabajo, que el propio Arrieta ha fotografiado sin tener ningún conocimiento técnico; ha montado con una lúz, unas tijeras y algún pegamento, y ha sonorizado con la ayuda de un viejecito, que se las da de profesional, pero que, en su curioso taller, situado en una de las zonas más antiguas de Madrid, emplea unos procedimientos tan antiacadémicos y personales como los del propio autor, se ha convertido en un mediometraje titulado *El crimen de la pirindola,* y comienza a sufrir una amplia serie de variaciones. Durante 1965 el borrador inicial va evolucionando, desaparecen algunas escenas, ciertos planos cambian de sitio, se ruedan nuevas acciones, se afina el montaje de algún momento específico, mientras, primero, en forma de disco incorporado a cada una de las proyecciones «públicas», realizadas en oscuras salas privadas o en tristes cineclubs, y, más tarde, como banda sonora, aparece una suave música para piano de Scarlatti, hasta llegar a adquirir su forma actual.

Pero lo curioso, lo que caracteriza a las obras de Adolfo G. Arrieta, frente a la de los diversos artistas, es su continuo movimiento, el hecho de que nunca las considera acabadas. Tanto esta primera pelícu-

la como las que sucesivamente ha realizado, antes de cada proyección sufren pequeñas variaciones, amputaciones de determinadas escenas, incrustación de algunos planos nuevos o suprimidos anteriormente. Esto que en cualquier arte resulta muy difícil, o tal vez imposible de realizar, en cine es aún más complicado, pero Arrieta lo puede hacer en cuanto su trabajo es completamente artesanal y sólo posee copias únicas de sus obras. Por ello, quizá, su período más interesante, el más creativo, es aquel que viene a continuación, y que se extiende entre 1965 y 1968, durante el cual realiza o bien una única película, que continuamente varía, denominándose *El marido, El submarino, El crimen de la pirindola en color* o *Imitación del ángel,* o cuatro sobre un mismo tema.

La consecuencia directa de este movimiento continuo, que experimentan sus trabajos, es que nada se conserva de esta etapa y que para poderla apreciar en su auténtico valor había que ir viéndola transformarse de día en día. En ella había dos bloques compactos, uno constituido por *El marido, El submarino* e *Imitación del ángel,* y otro por *El crimen de la pirindola en color;* aunque indudablemente el mejor material era el de esta nueva versión de su trabajo inicial, porque debido a sus personales y primitivas técnicas fotográficas tenía un extraordinario y personal colorido, el primero sufrió una evolución mucho mayor y más interesante. Pero sobre todo este trabajo pesa en exceso la presencia de Jean Cocteau, que, con sus ángeles y su falso surrealismo, siempre había atraído la atención pictórica de Arrieta y que resultaba una carga que, incluso, llegaba a anular la frescura habitual de sus imágenes, así como las posibilidades de ese movimiento, convertido entonces en una espiral en cuyo centro aparecía Cocteau. Lo único que ha sobrevivido de estos años es un mediometraje titulado *Imitación del ángel,* repetición de temas y situaciones anteriores que, aunque tenga parte de su peculiar atractivo, resume lo peor de su trabajo de esta etapa.

Adolfo Arrieta se va al extranjero con sus dos mediometrajes, los proyecta en París y en el Festival de Pésaro, logrando algunas excelentes críticas en las revistas más exquisitas del momento, *Cahiers du cinema,* de entonces y *Cinema & Film.* Animado por ello se instala en París y consigue hacer dos largometrajes, también en 16 milímetros, realizados de forma más profesional que sus trabajos anteriores, pero sin olvidar sus técnicas artesanales, *Le jouet criminel,* trabajada durante 1969 y 1970, para la cual cuenta con la colaboración de Jean Marais, Florence Delai y André Julien, y *Le chateau de Pointilly,* trabajada durante 1971 y 1972, con la colaboración

de Françoise Lebrun y Dyonis Mascolo, figurando también en ambas Javier Grandes. En ellas, aunque en menor medida que en las anteriores, se ha dado y se continúa dando este continuo movimiento de sus partes entre proyección y proyección.

Recientemente la Filmoteca, en su nueva e interesante etapa, ha proyectado la totalidad de los trabajos de A. Arrieta, que, aunque seguidos atentamente por un público bastante numeroso, no ha tenido la menor repercusión en la prensa diaria ni semanal.

«EL CRIMEN DE LA PIRINDOLA»

A través de unas imágenes grises, ligeramente aceleradas, consigue dar una visión muy acertada, dentro del terreno cinematográfico, de ciertos ambientes del Madrid de los años cincuenta. Una anécdota muy clara, desarrollada de forma no-tradicional, consigue transmitir una serie de sensaciones, como pueden ser la impotencia, la tristeza, el aburrimiento y un cierto deseo de venganza, unidas con admirable perfección.

Un muchacho, estudiante de bachillerato, se aburre mortalmente encerrado en su casa ante los libros de texto. Como únicas diversiones juega continuamente con una pirindola, y cuando tiene algún dinero, se lo gasta en dar una vuelta en taxi por las calles. Tanto la atmósfera de la casa, dada principalmente a través de lo que se ve por sus ventanas, la grúa de una cercana obra y los oscuros patios interiores, así como por la presencia de una mujer indeterminada que borda pacientemente, como la de Madrid, visto a través de los paseos en taxi y algunas andanzas callejeras, compuesto por vendedores ambulantes, los extraños maniquíes de algunos escaparates y un aire frío y gris, crean el ambiente preciso para el desarrollo de la historia.

Aparte del muchacho, hay otros dos personajes: su hermano mayor, antipático y tiránico, interpretado por el propio Arrieta, y su novia, completamente anodina. El estudiante les observa, juega con su pirindola y lleva una vida completamente al margen. Un día el mayor se pelea con su novia, está furioso y le quita la pirindola a su hermano menor. Este, sin pensarlo, le mata para recuperarla. Al final, del brazo de la novia, muy enlutada, va al cementerio a visitar su tumba, juega una vez más con la pirindola y la deja olvidada sobre la lápida.

El interés de esta anécdota, que discurre suavemente entre las imágenes de la película, se debe a que es una sencilla variante de un tradicional complejo de Edipo. El hijo mata al padre para quedarse

con la madre. Acción que aquí queda subrayada por producirse el crimen al quitarle la pirindola y que, por otro lado, presenta la novedad de que, una vez eliminado el rival, ésta queda olvidada sobre su tumba.

La principal virtud de *El crimen de la pirindola* es que estos elementos, sin perder en ningún momento su fuerza, aparecen completamente perdidos, dentro de un clima de pesadilla al que se adaptan con perfección. Y su mayor defecto es que hay algunos elementos, ajenos a este conglomerado, sacados del mundo de Cocteau, centrados en un sueño, y la repetida presencia de un angel, que aquí sólo resultan molestos, pero que llegan a anular casi completamente el valor de sus dos obras sucesivas, *Imitación del ángel* y *Le jouet criminel.*

«LE CHATEAU DE POINTILLY»

Con este trabajo, Arrieta vuelve a sus primitivas obsesiones, pudiéndose considerar como un nuevo movimiento en espiral alrededor de su tema favorito y de su característico mundo, admirablemente expuesto en *El crimen de la pirindola* y *El crimen de la pirindola en color.*

Una niña vive en el campo con su padre en perfecta armonía; siempre están juntos, él le cuenta historias, pero le prohíbe ir al castillo de Pointilly. Siendo ya una jovencita, una noche su padre llama a la puerta de su habitación. Al día siguiente ella se marcha a la ciudad. Allí conoce a un joven, con el que repetidamente se había cruzado en la calle, y un día le lleva a su casa. Mientras está con él sueña que, después de citarse en Pointilly, el joven desaparece, que ella vuelve con su padre y una noche deja la puerta de su habitación abierta, que su padre la lleva a Pointilly y que encuentra al joven. Luego se despierta, el joven se va y queda sola en su habitación.

Nuevamente la base de la historia es el complejo de Edipo, pero dando por supuesto su estado anterior, se muestra en otro más avanzado de su desarrollo. El elemento contrario, en este caso la madre, no existe, y, por otro lado, aparece algo que, al estar ausente de su primer trabajo, le convertía en una de sus principales características, es decir, el complejo de culpabilidad. Aquí ella, para lograr sus fines, no tiene que matar a nadie, pero en lugar de obtenerlos directamente se siente obligada a romper la prohibición de ir a Pointilly, y cuando simbólicamente los obtenga a través del joven,

le producirán un completo desencanto. Si en *El crimen de la pirindola*, cuando dejaba la pirindola sobre la tumba, se podía suponer el posterior fracaso de sus relaciones con la novia de su hermano, aquí este fracaso es el ambiente en que se desarrolla la historia. La obsesión por Pointilly se transforma, después de conocerlo, en un sentimiento de frustración.

Esta sensación de fracaso, que era uno de los puntos más interesantes de su primer trabajo, aquí aparece perfectamente lograda. La visión de ella, aburrida en su casa, mirando a la calle desde su ventana, sin saber qué hacer, es de una rara belleza y está dada con gran intensidad.

Aunque también en esta ocasión, una vez más, aparece la nefasta influencia de Jean Cocteau, a través de la imagen de ese angel que, con el tiempo, se ha convertido en una especie de marca de fábrica de sus obras, es mínima y no molesta al lento transcurrir de sus imágenes.—*AUGUSTO MARTINEZ TORRES (Larra, 1. MADRID).*

ECOS DE ANTONIO MACHADO EN LEOPOLDO PANERO

VOCACION POETICA

«Cuando en 1945 aparecieron los fragmentos de *La estancia vacía*, Leopoldo Panero no había publicado ningún libro de versos, pero ya era poeta consagrado o famoso a través de sus entregas sueltas y distanciadas» (1).

Nuestro poeta empieza a escribir poesía en los años veinte y publica su libro más representativo, *Escrito a cada instante*, en 1949, unos meses antes de cumplir los cuarenta años. Continúa escribiendo poesía hasta la mañana misma de su muerte en agosto de 1962. Los «Versos al Guadarrama», escritos entre 1930 y 1932, de los que nos dice el autor: «permanecieron durante mucho tiempo entre mis papeles como sin atreverse a salir a la luz pública y sólo tímidamente leídos y comunicados por mí a los amigos más cercanos con aire de clandestinidad» (p. 6) (2).

---

(1) Luis Felipe Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea*, «Leopoldo Panero en su rezo personal cotidiano», Madrid, 1957, p. 610.

(2) «Unas palabras sobre mi poesía». (conferencia dada en los cursos universitarios de verano, León), CHA *(Cuadernos Hispanoamericanos)*, LXII, núms. 187-188 (julio-agosto 1965), páginas 6-7.

Con estos versos, Leopoldo Panero anuncia el retorno a las «formas tradicionales y a los temas humanos y directos» (p. 4) (3).

Es en esos años —hacia 1933 ó 1934— que los escritores de la generación de Panero empiezan a adquirir conciencia de sí mismos aunque, como nos dice el poeta de Astorga, se sienten separados y distintos de los poetas que los preceden, a los cuales no dejan de reconocer ni admirar y cuya autoridad continúa ejerciéndose sobre la nueva generación.

> Hace aproximadamente veinticinco años cuando yo empezaba a escribir mis primeros versos, la situación de la poesía española era, por así decirlo, desesperada. Tanto, que recuerdo muy bien porque alguna parte tomé en ella, el expresivo e irónico título de una de aquellas efímeras revistas de vanguardia como a la sazón se decía: «Extremos a que ha llegado la poesía española.» Extremos que aludían por un lado a la extremosidad radical a que la expresión lírica había llegado a través principalmente del creacionismo y del surrealismo, y, por otro lado, al extremo o cabo, al «non plus ultra» o callejón sin salida a que históricamente había abocado la poesía española y la poesía del mundo» (p. 5) (4).

Nos cuenta Gullón que el poeta en sus años mozos tenía por hábito leer un libro entero de poesía cada noche antes de dormir. Se sabe que conocía el *Cántico,* de Guillén, de memoria, y aunque ocasionalmente asoman resabios de Guillén en sus versos, no se podría a sabiendas establecerse entre ambos poetas una relación cabal ni de forma ni de contenido. Lo que sí sabemos es que Panero no fue un artista descuidado. Labró sus versos con el primor de un artífice y de labios de su propio hijo, Juan Luis, he oído que el mejor consejo que Leopoldo hubiera podido dispensar a los jóvenes poetas era el de no precipitarse nunca a publicar, sino esperar hasta que el tiempo haya madurado sus experiencias de manera que resurjan sólo después del olvido. Juicio que coincide curiosamente con el de Rilke y el de Machado.

PRIMEROS PASOS

Sin embargo, Panero también se atrevió a esporádicos ensayos surrealistas dejándonos testimonio de una voz que —felizmente— no había de ser la suya, esa voz grave y profunda, la auténtica voz lírica que trasciende en su poesía posterior.

---

(3) «Unas palabras sobre mi poesía», *Ibíd.,* p. 4.
(4) *Ibíd.,* p. 5.

Casi de hermético gongorismo es el siguiente poema publicado en 1929:

CRONICA, CUANDO AMANECE

Venus imita, esclareciendo brumas
de antiguas linfas, hoy, compás de aire,
sobre un desierto ya de geometría
y de cuerpos jugando a los cadáveres.

Si en prócer concha tú. Vagas pupilas,
ahogadas, pero a plaza, en finos mares
de blancas olas muelles superpuestas
en una plenitud de horizontales,

dicen silencio, entre las vacaciones
alegres y estiradas de los trajes.
Mientras, maúlla un talud de artistas, gozo
de celos y de títeres nupciales.
Ya de las ondas en palor, desnuda
el viento los fulgores de su carne,
naciendo, sí, entre espuma de horizonte.
el despierto matiz de los paisajes.

Huyen luceros bajos, roedores
de un oscuro secreto de portales
hacia negras cavernas, titilando
el ombligo sereno de las llaves.
Tuyos símbolos, bien de hastío calmados
del sueño en los paréntesis suaves,
bruñirán laxitudes insensibles
en la escultura igual de las ciudades.

¡Oh mañana tu linfa gaseosa,
Venus exhausta de nocturna clámide,
será memoria, ya, presa y pulida
en malvas perspectivas de portales!
Venus imita esclareciendo brumas
en una matemática de instantes (5).

En este primer ejercicio poético, Panero se ajusta, en versos asonantados con metro y ritmo regulares, al concepto puro con ausencia de sentimiento y tema definido que caracteriza su obra total.

Góngora y Mallarmé, culterano y hermético, nos parece a veces el intento poético inicial de Panero.

(5) *Nueva Revista*, núm. 2 (diciembre 1929).

PROFESION DE FE POETICA

En 1943 la revista *Fantasía* publica 18 poemas titulados *Versos del Guadarrama*, a los cuales Panero se ha referido de la siguiente manera:

«La poesía, que dentro de mi obra corresponde espiritual y cronológicamente a aquel momento del retorno a lo humano, de vuelta al sentimiento, de regreso a los temas líricos tradicionales y eternos: el amor, la muerte, la tierra y el paisaje de España, está vinculada elegíacamente a los pinares y canchales de la sierra de Guadarrama: A la luz de sus cumbres y al aroma de sus retamas y piornos, a través de una juvenil experiencia amorosa idealizada por el recuerdo y el dolor» (p. 6) (6).

CAMINO DEL GUADARRAMA

Camino del Guadarrama
nieve fina de febrero,
y a la orilla de la tarde
el pino verde en el viento.

Nieve delgada del monte
rodada en los ventisqueros;
mi amiga, mi dulce amiga,
te ve con sus ojos negros
te ve con sus ojos claros;
te ve como yo te veo.
camino del Guadarrama,
siempre tan cerca y tan lejos.

Camino del Guadarrama
la flor azul del romero
y en la penumbra del bosque
las aguas claras corriendo.

¡Las aguas claras un día
se volvieron turbias luego
y el viento cortó los tallos
silenciosos del recuerdo!

Camino del Guadarrama
camino largo del sueño,
entre el frescor de la nieve
te busco mas no te encuentro.

(6) «Unas palabras sobre mi poesía» (conferencia), CHA, núms. 187-188 (julio-agosto 1965), página 6.

El viento cortó los tallos
de la esperanza en silencio,
y van mis pies caminando
sin encontrar el sendero.

Camino del Guadarrama
la triste altura del cielo,
y entre el rumor en las hojas
la soledad en mi pecho.

¡El viento cortó los tallos
y brota tu aroma dentro!
Camino del Guadarrama
tengo esta pena, que tengo (P., p. 61) (7-8).

En nueve cuartetas de versos octosilábicos asonantados el poeta va uniendo sutilmente el hilo de su congoja al paisaje. En un juego poético altamente impresionista —se afirma aquello de J. Ramón de que «el paisaje es un estado del alma»— la naturaleza sirve para ir enlazando gradualmente la presencia ausente de la mujer amada con el paisaje. Las primeras cuatro cuartetas son de afirmación, particularmente la segunda, donde el uso del tiempo presente, «Te ve con sus ojos claros, te ve como yo te veo», implica la doble visión de los amantes en contemplación del Guadarrama. La quinta cuarteta preludia el comienzo de la nota elegíaca del poema. Dividida claramente en dos partes con la quinta cuarteta estableciendo el quiebre o rompimiento de la primera nota de serenidad y permanencia, a partir de la quinta cuarteta el poema entra *in crescendo* en una nota angustiada que culmina en el grito doloroso y preciso de la última cuarteta.

¡El viento cortó los tallos
y brota tu aroma dentro!
Camino del Guadarrama
tengo esta pena que tengo.

Es un principio casi inevitable de la creación poética que lo más hondamente personal, lo más intransferiblemente propio suele revelarse a través de otra voz, de otro poeta. Es como si en otro se leyera, anticipado, el ademán que ha de decidir el propio destino. Panero no

(7) Leopoldo Panero: «Versos del Guadarrama», en *Poesía*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963, p. 61.

(8) Por el año 29, Panero debió ser internado en un sanatorio para tratarse de una infiltración pulmonar que padecía en ese entonces. Allí conoció a la joven que había de ser la «Joaquina Márquez» de su poesía y de quien se enamoró. Luego la muerte prematura de ella en Suiza los separó definitivamente. Quedó, pues, imborrable el recuerdo de la nieve que los dos enfermos contemplaban a diario desde la terraza del sanatorio. Tal vez esta honda experiencia explique la persistencia del uso de la nieve como símbolo recurrente —y plurivalente— en la poética de Panero. (Episodio que narra Gullón en *CHA*, julio-agosto 1965.)

fue en este sentido una excepción, y no es poca muestra de su inquebrantada honradez literaria que haya sabido reconocerlo con palabras de gratitud emocionada. El poeta que contribuyó a esclarecer en Panero este impulso de reconquista de los grandes temas poéticos fue Antonio Machado, un hombre del 98. Y precisamente en el campo de la comprensión de la tierra, con todo lo que ello significa en el gran cantor de Soria. Y aquí no hay moda que explique la aproximación de Panero adolescente al Machado esencial, porque éste había quedado bastante relegado en las preferencias vigentes. Panero lo anota con mucha perspicacia al establecer este balance y desciframiento de su enderezarse hacia la posesión de su poesía.

> En todas estas poesías al Guadarrama se transparenta muy claramente mi inequívoca devoción a la obra y al sentir lírico del gran don Antonio Machado, que por aquel entonces había quedado algo apartado de las corrientes poéticas en boga y que se mantenía, humilde y escotero, al margen de modas y de improvisaciones. Yo mismo escribí un artículo en la página literaria de *El Sol*, hacia 1931-1932, que se titulaba ambiguamente: «Antonio Machado en la lejanía», situándolo en la lejanía y apartamiento preferido por él en su vida, pero aludiendo vagamente también a lo lejos que su obra iba quedando de la juventud y a la distancia que entre él y nosotros mediaba. Y, sin embargo, no era así, y mi artículo no decía enteramente la verdad. Lo que yo quería decir o insinuar era casi todo lo contrario; pero entonces no estaba bien visto hablar con elogio del tipo de poesía representado por Machado, y yo, para poder hacerlo, tuve que alejarlo en el tiempo y en el espacio, como si ya estuviese muerto, como si se tratara de un clásico, al que como tal no era pecado de leso vanguardismo enaltecer y admirar (9).

Recuerda Panero que el poeta, al margen de la moda, escribió para sí unas reflexiones acerca de su propia influencia y del porvenir de la lírica española y que, además, advirtió que cambiarían los tiempos y que la postura poética puesta «a las mesmas aguas de la vida» volvería a reaparecer como compensación y contrapeso, como correctivo, acaso, del aluvión de lírica deshumanizada. En seguida trataremos de dar alguna precisión a esta afinidad reconocida por Panero entre sus poemas al Guadarrama y la tónica poética del gran Machado. Pero el hecho está ahí, reconocido y proclamado:

> Sí, en aquellos «Versos al Guadarrama», escritos por mí todavía en la adolescencia, se siente su presencia casi en bulto de alma. Corresponden estos poemas, como más arriba decía, al inicial retorno de los poetas de mi edad a las formas tradicionales y a los temas humanos y directos (10).

(9) *Ibíd.*, p. 7.
(10) *Ibíd.*, p. 10.

En el texto que hemos venido citando, Panero ofrece algunas muestras que le parecen significativas de esta aproximación a Machado. Su valor es inestimable. Aparte de su calidad poética, nos muestran el sesgo por donde penetrara en Panero su interpretación de la tierra, su sentido en trascendencia de la exploración lírica de sus paisajes. No está de más añadir que por su limpieza verbal y de sentimiento estos poemas juveniles no desmerecen de las muestras maduras. En rigor, el camino de Panero, de notable continuidad, es una creciente afinación de intuiciones esenciales más que el acopio de nuevos elementos o la indagación de enriquecimientos formales. Digamos de paso también que este rasgo de continuidad —lo opuesto precisamente a la reiteración y la monotonía— es uno de los rasgos definidores más precisos y señalables en Antonio Machado.

Entre las muestras que Panero espiga de este momento lírico temprano, nos parece notablemente instructiva la leve, delicadísima composición titulada «Camino del Guadarrama». Sus octosílabos asonantados fluyen con una tranquila soltura y se labran su cauce sin la menor ostentación técnica. Panero, notemos, retoma la fisonomía de la tradición en esa forma muy española del verso breve y ágil en el cual la poesía culta mantiene una lozanía sabiamente candorosa de la lírica popular. Panero nos canta y nos cuenta su camino. Todo mediano lector de Machado sentirá despertarse resonancias en la memoria. Es la andadura de Machado que renace en otra voz, y sin embargo, otra voz que *no lo imita,* sino que lo *continúa.* Alguien que lo ha comprendido desde dentro porque encontrarse con Machado significaba en estas fechas para Panero empezar a encontrarse a sí mismo.

«Camino del Guadarrama» es una poesía sencilla, de acento popular en su refinamiento, y por eso mismo de exégesis nada fácil. Pareciera que cualquier acentuación crítica quebrara lo que es máxima virtud en este poema, la fluida compenetración de sentimiento corporeizado en la imagen del paisaje y la correspondencia entre el dinamismo propio del paisaje, la marcha del caminante y el andar interior de los recuerdos. Con ello queda dicho lo más importante de este poema de Panero y que nos lleva como de la mano a ponderar los alcances de su descubrimiento de la tierra como una depuración de las formas poéticas deshumanizadas contra las cuales reacciona.

PAISAJE COMO ESTADO DEL ALMA

Hemos dicho, en general, paisaje. La denominación puede aceptarse a condición de que se libre de toda entrega a la construcción de un contorno con vistas a su exhibición calculada. Panero, lo mismo que Machado, no cree que sea posible la maravilla lírica desde un soporte de construcción descriptiva. Ni Machado ni Panero describen, en la acepción corriente. Más bien eluden esta entrega a lo externo y se vuelven hacia la propia interioridad para decirnos desde ella el manifestarse de la tierra. Quiere esto significar que el poeta no toma tal o cual aspecto de la tierra desde una perspectiva dada, precisa. No se coloca frente a tal o cual aspecto del Guadarrama, sino que lo que procura darnos es la inmersión total del caminante que anda y a cuyo paso van apareciendo y desapareciendo, en un compás marcado por el cuerpo que se traslada, tal o cual rasgo, color o sonido, árbol o aguas, y desde el nombrarlos se nos ofrece un *paisaje también en marcha en una cifra de dinamismo.* Caminante y camino están en estrecha asociación poética, y como dijo memorablemente Machado, el caminante es suma del camino porque precisamente no hay, ahí estáticamente caminos, sino que el verdadero camino es el que se hace al andar. El Guadarrama que Panero versifica se va haciendo y deshaciendo ante nuestros ojos: no se trata, pues, de una descripción, de un inventario organizado de elementos perceptibles, sino de un transcurso, de una duración viva. El Guadarrama de Panero —como toda la visión afín de Machado— está inmerso en el tiempo, está tejido de horas concretas. Los recursos empleados por ambos poetas coinciden en darnos indicaciones, toques que el *sentimiento recoge* y que la totalidad del poema va llevando hasta que en los dos últimos versos, con humildad serena se nos dice que el camino por el monte es el caminar de una pena.

El dinamismo o marcha de esta visión de la tierra se fortifica con otro recurso de gran sutileza. Adviértase el tono de diálogo que trasuntan los versos. No es el usual soliloquio romántico, sino más bien que cada una de las cosas que salen al paso es una suerte de decir que el poeta recoge, y a su vez, los sentimientos que afloran lo hacen en virtud de ir encontrando soportes en el entorno que la marcha desarrolla. Por ejemplo esta compenetración amorosa de lo que es hoy y ha sido antes y que expresa la nostalgia a la vez íntima y objetivada en el rumor acuático:

¡Las aguas claras un día
se volvieron turbias luego,
y el viento cortó los tallos
silenciosos del recuerdo!

El Guadarrama de Panero es a la vez un paisaje visto, recorrido y recordado. Como la visión soriana de Machado, este Guadarrama está poetizado desde el recuerdo de un amor —son casi las palabras del poeta en el pasaje transcripto anteriormente— y a la inversa, pero en valores líricos viene a significar lo mismo, el rescate del amor en el encuentro temporalizado con el paisaje. Cada una de las apariciones del Guadarrama son otras tantas inmersiones en el tiempo: otros encuentros con los mismos elementos que armonizan, en el momento de la creación poética, su índole dispersa y sucesiva. Y, en fin, un último rasgo. La delicada mención de la amada como ojos que han visto ese paisaje y que, en rigor, siguen viéndolo porque para Panero la tierra es precisamente la persistencia de lo esencial de su vida, la depuración de ésta en lo que tiene de mera contingencia para elevarse a verdadera experiencia.

En el poema al Guadarrama no hay de modo patente y declarado alusiones a la trascendencia absoluta. Apenas en algún símbolo —no podía faltar, por cierto— esboza el desamparo del alma que necesita asidero en otra realidad que el propio devanarse de los recuerdos. Pero este paisaje admite, y a esto venimos a parar, un doble acceso. Es tanto proyección introspectiva, corporeización de recuerdos, como cambiando de signo, sentimentalización de los componentes del contorno que no son meras cosas, nudos existentes, sino incitaciones y frases de un lenguaje que el poeta no sólo conoce, sino que reconoce como inalienablemente suyo. La perfilación de la inmanencia lleva a un inevitable trascender lo que de solipsismo pudiera haber en este buceo a las galerías del alma. Y a su vez, tratándose de la tierra, lo trascendente se encarna en experiencias concretas, adquiere carne lírica. «Todo descansa en su más allá —ha dicho Panero—, se apoya en él, se acuesta nítidamente a su sombra: espera, susurra y tiembla, acogido a su pecho. La poesía siempre se apoya en lo invisible, que es su verdadera y última realidad» (10).

Ampliando lo dicho y con énfasis particular en los recursos poéticos de «Camino», pasemos a un análisis detenido del citado poema.

PAISAJE INTERIOR Y PAISAJE EXTERIOR

Panero aporta matizaciones varias sobre diversas células temáticas donde el paisaje exterior actúa como accesorio al paisaje interior del alma. No es el objeto primario de su poética destacar el color local, aunque así se piense en una mirada rápida al índice de su obra. Los elementos que configuran la poética de Panero son siempre o casi

siempre los mismos: «encina», «nieve», «viento», «pino», «río», «luz», «cumbre», «paloma», «retama», etc.

El pino o la encina de Panero pueden ser, no los de España, sino los de cualquier lugar del mundo donde crezcan pinos y encinas. En un estudio semántico adecuado del lenguaje poético de Panero, se descubrirá precisamente que significante y significado se entrelazan en una relación de absoluta universalidad y trascendencia definitiva, extemporánea a toda confinación localista.

A él se aplicaría lo que el mismo Panero dijo de Lorca:

Buscaste en las palabras lo imposible:
su hueso de fantasma, su sonora
cuerda interior del agua, su silencio:
la verdad que no nombran.

(«España hasta los huesos».P., p. 196.)

«la verdad que no nombran» es lo que le interesa a Panero; verdad que él busca en todo lo humano: esposa, hijos, padres, amigos y en la naturaleza toda, no de España solamente, sino como obra del Creador, en todas las cosas que fueron hechas sobre la Tierra.

La poesía de Panero gravita sobre la tierra siempre en tensión ascensional hacia lo Divino. De la introspección de sus paisajes interiores llega la unión con el paisaje castellano para complementarse y embellecerse mutuamente.

LA NIEVE EN EL PAISAJE DE PANERO

«Los paisajes que más cantó Leopoldo Panero tenían como nota común la nieve. Su infancia miró a lo lejos las nieves del Teleno en su Astorga natal, que hacían más tímida y cálida la protección del hogar. Más allá de los cristales, la nieve perdía su inclemencia para hacerse regalo de los ojos. De esas visiones infantiles procede el hecho de que apareciendo la nieve en 42 de los poemas recogidos en su *Poesía*, y en algunos de ellos varias veces, como una especie de estribillo subtemático, sólo en cinco ocasiones se presenta como rigurosa y hostil al hombre» (8-9) (10-11).

---

(11) Ildefonso Manuel Gil: «El paisaje en la poesía de L. Panero», *Cuadernos Hispanoamericanos* (julio-agosto 1965), pp. 187-188.

Esta afirmación de Ildefonso Manuel Gil estaría en desacuerdo con la interpretación sobre el simbolismo de la nieve que diéramos anteriormente en nuestro estudio resultado aquella de una charla con el hijo del poeta, Juan Luis Panero, que nos visitó en California en mayo de 1970. Estoy de acuerdo, empero, con el hecho singular de que la nieve en Panero es casi siempre una visión dulce y benigna de significación plurivalente. Ildefonso Manuel Gil menciona los siguientes poemas donde la nieve se presenta «como rigurosa y hostil al hombre»: Poemas «Tras la sombra de un día» (p. 56), *La estancia vacía* (p. 103, versos 21-25), «España hasta los huesos» (versos 13-16, p. 198), «En la catedral de As-

En «Camino del Guadarrama» se observa que la nieve contribuye a formar el paisaje estructural del poema en estrecha correlación con el paisaje ornamental que irá desenvolviéndose ante los ojos del lector. La «nieve fina» de febrero plantea la ambientación del poema dentro de su ubicación temporal. Cabe destacar la ausencia total de formas verbales en este primer cuarteto.

Todo el paisaje ornamental está compuesto a base de elementos simplísimos exclusivamente nominativos con sus núcleos correspondientes en las palabras «camino», «nieve», «tarde» y «pino». Ya tenemos sobre el lienzo un paisaje elemental donde la paleta irá a destacar en tonos verde y blanco la luz iridiscente del atardecer. Estas representaciones visuales sucesivas sin nexo verbal aparente constituyen, a su modo, una forma de «locus amoenus» y confirman el carácter descriptivo-narrativo del poema (12). Como todo el poema se mueve en dos planos temporales, el del recuerdo y el del presente —superponiéndose a veces—, es necesario señalar la oposición entre estatismo y dinamismo que los cambios temporales confieren al poema *in toto*.

Uno de los recursos poéticos favoritos de Panero es el uso de las formas anafóricas que se observa en la segunda y tercera cuarteta en el curso reiterativo de «te ve», «te ve con sus ojos negros», «te ve con sus ojos claros», «te ve como yo te veo».

En «Te ve con sus ojos negros», «te ve con sus ojos claros», se establece un paralelismo antitético desplazado a dos planos temporales, de los cuales el primero, «con sus ojos negros», señalaría la visión real acaecida en un tiempo lejano evocado por el poeta mientras que la visión en la tercera cuarteta, «te ve con sus ojos claros / te ve como yo te veo», adquiere dimensiones pictóricas y por lo tanto estáticas. El tiempo presente, tiempo lírico por excelencia, determina en el segundo verso, «te ve como yo te veo», un sesgo de permanencia, un afán de eternizar conjuntamente el paisaje con la mujer amada. Aquí, paisaje y amada son indivisibles, confluyen enriqueciéndose y complementándose recíprocamente.

---

torga» (versos 9 y 10, p. 206), «En las manos de Dios» (versos 20-23) de p. 235 y 3-5 de página 236. En este último poema el rigor de la nieve opera poéticamente para señalar, por ausencia, benignidad. La vieja vendedora de castañas «estará sentada a la diestra del Padre y no habrá nieve = ni cellisca perpetua contra el rostro = cansado del domingo».

(12) Como ha señalado L. Jiménez Martos en «Veinticinco años de poesía española», revista *Aulas*, números 17-18, la obra inicial de Panero «contiene los supuestos de lo que iba a ser la preferencia por el monotema —poesía novelada— o propósito poemático, siendo Luis Rosales quien con la *Casa encendida* (1949) configura ya definitivamente, con valores inéditos, una forma de poesía narrativa o poema argumentado que parte de la realidad.

Dentro del paisaje estructural, andamiaje lírico del paisaje ornamental que va lográndose por el halago de la palabra justa y límpida, «la nieve fina» introduce el tono frágil de un poema elegíaco anticipándose *como símbolo profesíaco a la separación ineludible entre el* poeta y su amada. La sensación espacial dentro del juego de planos temporales, pasado-presente, se acentúa en la movilidad de la distancia eternizada por el adverbio «siempre», «siempre tan cerca y tan lejos», último verso del tercer cuarteto.

Los contrastes de luz y sombra, presentes en toda la obra de Panero, se advierten aquí entre «penumbra del bosque» y «aguas claras» y otra vez entre «claras» y «turbias», cuarta y quinta cuartetas, respectivamente.

Si la «nieve fina» anticipó la fragilidad esencial de la experiencia amorosa del poeta ante el radical desamparo que se avecina, la «nieve delgada» no hará sino reforzar la idea de proximidad conque vivimos continuamente frente a la muerte.

Empero la nieve no se nos aparece como un elemento hostil y contrario al sentir del poeta. Más bien parte de ese sentir enternecido que la nieve es llamada a compartir con él y su dulce amiga. Si la nieve indicara aquí premonición de muerte, debe destacarse entonces que al deslindar ciertas constantes poéticas en la obra de Panero hemos observado que el tránsito de la vida a la muerte jamás aparece señalado por un simbolismo de hechura angustiada o sombría.

Hay una confiada entrega en la concepción de la muerte en la poética de Panero, aspecto en el que me propongo ahondar separadamente y que sólo se aproxima a la mística española apoyada en entereza senequista de varón.

Camino del Guadarrama
camino largo del sueño
entre el frescor de la nieve
te busco mas no te encuentro

Es casi alucinante la impresión del camino y del caminante que se va creando en el plano real y en el simbólico. Otra vez la nieve parece caer, a primera vista, como un efluvio benéfico sobre el caminante fatigado por la marcha y por la pena. Se subraya esta impresión de movilidad ininterrumpida por el melodioso estribillo «Camino del Guadarrama» que inviste un sentido direccional —tanto espacial como temporal— a la totalidad del poema. Y siempre, dentro de las palabras, el estatismo pictórico corporeizado en el recuerdo.

Sin embargo, como en los casos mencionados, fuera de esta inicial impresión de ráfaga vivificante, la nieve vuelve a situarse dentro

de los símbolos evanescentes y efímeros —la espuma en Panero— que parecen indicar transmutación de una forma bella a otra. Nada de lo creado, en Panero, parece destinado a perecer o desaparecer definitivamente, sino a transformarse siempre y bajo otra apariencia, empezar y repetir eternamente el ciclo universal de la existencia. Esta transmutación no tendría relación ninguna con la doctrina de la metempsicosis ni similares concepciones orientales. Es en Panero, afirmación de fe, fe de vida, fe en Dios, dentro de la más rigurosa ortodoxia cristiana.

¡El viento cortó los tallos
y brota tu aroma dentro!
Camino del Guadarrama
tengo esta pena que tengo.

Dulce melancolía de varón en esta primera época de su obra, pena que aunque controlada, al cabo expuesta.

Observemos más adelante, en la década siguiente de los *Versos del Guadarrama* (década del 40), como su fe es ya inamovible en un poema de *Escrito a cada instante.* Es también definitivo ahora el rasgo de la continuidad de la vida venciendo toda caducación temporal que atisba en «Camino del Guadarrama».

Del último minuto desasida
la gota se derrama, pero dura
el latido de Dios que queda dentro.

(«Noche de San Silvestre». P., p. 147.)

Leopoldo Panero es un poeta de radicalidades, como hubiera dicho Ortega y Gasset. Asomarse a su obra poética es atisbar dentro de los ámbitos de la mayor trascendencia humana y divina.—*CELIA ZAPATA. (Dpt. of Foreing Languages. California State University SAN JOSE. California 95192. USA.)*

Sección bibliográfica

MORATIN, UN ILUSTRADO CERCANO

Una época y un autor tan problemáticos como los escogidos por Vivanco para su libro (1) indican un claro deseo por parte del crítico de acercarse a unos temas profundamente actuales y cargados de significación a pesar de la distancia histórica que nos separa de ellos. Creo que, en efecto, si tuviéramos que escoger algún momento de nuestra historia literaria y cultural que presentase unos problemas cercanos a los nuestros, serían por un lado la Ilustración y la tímida y contradictoria vida de Moratín. En primer lugar, la presencia efectiva de toda una colonización cultural, antes Francia, ahora Francia también más el deslumbramiento que está empezando a producir la cultura anglosajona o, mejor, que ya ha producido; después, la presencia de una clase ilustrada, aislada de tantos problemas, y no precisamente por su voluntad, aunque en ocasiones así lo parezca; la múltiple fecundidad a que llegan las discusiones teóricas sobre la naturaleza de la cultura, la función de la obra de arte, su fin último, la orientación didáctica y, por otro lado, la pobreza de la realización artístico-práctica de la época; todo esto y bastante más acercan a Moratín y su tiempo al lector de hoy, ya que ellos en verdad poco han hecho por acercarse al nuestro, aunque se lo hayan propuesto denodadamente. Y en ocasiones le da a uno la impresión de que sólo la curiosidad erudita puede protegerlos del olvido, al menos en algunas de sus facetas culturales. Todas estas coincidencias son, entre otras cosas, las que dirigen el propósito de Luis Felipe Vivanco, pero además debemos de añadir que Vivanco siente por Moratín, o al menos así nos lo parece, una clara simpatía. A pesar de ello es objetivo siempre en su valoración de la creación moratiniana, y he dicho creación y pienso que debiera rectificar, pues parece más bien construcción el propósito primero que mueve la problemática cultural del ilustrado, tal y como nos muestra el crítico. Una inteligente selección de datos con un examen muy cercano de la figura de Moratín, su personalidad y sus trabajos, sus poemas paso a paso, sus cartas, su diario, recogidos en un nivel de cotidianeidad, nos acercan bien al hombre, bien

(1) Luis Felipe Vivanco: *Moratín y la ilustración mágica*. Ed. Taurus.

al escritor, cuando una cosa u otra parece más oportuna, pues quede claro que no hay aquí vivisección erudita, sino creación crítica en el mejor sentido del término. Pone Vivanco claramente de relieve el fracaso de los intentos poéticos de la época, resaltando, sin embargo, la riqueza de la poética de Luzán, mucho más italiana (Muratori) que francesa (Boileau) (2). Y nos introducimos en seguida en una situación francamente interesante: la comparación entre Moratín poeta y Meléndez. ¿Moratín a la altura de Meléndez? Así lo quieren la mayor parte de sus contemporáneos, pero como nos muestran los textos de Moratín, oportunamente traídos aquí por Vivanco, el mismo Moratín renuncia a ello. Se nos muestra así, en cuanto poeta, consciente de todas sus limitaciones, falto de autenticidad, frío, con un prosaísmo la mayor parte de las veces mal entendido, y consciente de los defectos de los que en su tiempo podía tener consciencia; únicamente el prosaísmo le salva a veces. Mejor corrector, mejor crítico que poeta, así lo demuestra el retoque que da a las quintillas de su padre, quien, como su hijo, era furibundo antibarroco (y razones no le faltaban para ello), pero quien también, como su hijo, desliza una y otra vez el lenguaje poético de obras plenamente barrocas, como el *Isidro,* por ejemplo.

La vida en torno que envuelve a nuestro personaje está sometida a un proceso constante de transformación, época menos inmovilista que otras, sigue de cerca el modelo de una sociedad francesa que pronto resultará periclitada para los mismos franceses. Y una curiosa carta de Moratín, formidable joya histórica traída a la palestra por Vivanco, es índice ahora del temor que sintió nuestro ilustrado ante la Revolución francesa.

Más que el Moratín poeta, que el Moratín erudito, que el Moratín hombre de su tiempo, atrae a Vivanco la figura de Moratín prosista. Muy cercano a Cervantes, y la valoración no parece excesivamente exagerada. Como temperamento creador —y ahora ya sí podemos usar libre y conscientemente la palabra—, donde Moratín da su más alta medida es en su prosa. No obstante, parece que su persona, según se desprende del testimonio de sus contemporáneos, como un nuevo Lope, reunía una impetuosidad y fogosidad tal, que su prosa no es más que un pálido reflejo de su personalidad; pero esta opinión, como nos advierte Vivanco, no es demasiado digna de tomarse excesivamente en serio.

Este niño prodigio, con lecturas infantiles tales como *El Quijote, El Lazarillo, Las guerras de Granada, La Historia del Padre Mariana,*

---

(2) Russel P. Sebold: *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas.* Edit. Prensa Española.

va a dedicar toda su vida a completar la tarea de su formación; entregado en cuerpo y alma al estudio, excepto un pequeño período de tiempo en el que trabaja como montador de joyas, la historia, la explicación racional de los hechos pasados, va a centrar una parte importantísima de su pensamiento. La posterior protección de Godoy le permitirá completar la tarea de su trabajo, tanto en el teatro como en otras facetas. Los viajes por Europa le ayudan a conocer lo más importante del teatro de su tiempo; todo lo referente a bibliotecas también le interesa, y su cargo posterior, bajo el rey José, determinará su exilio voluntario; ya no volverá a ser bibliotecario mayor del reino. Este ya no volverá a ser; su exilio y su muerte en Francia terminan por presentarnos a un Moratín plenamente actual.

El maravilloso diario, editado por Mireille y René Andioc (3) e inteligentemente comentado por Vivanco, nos permite ir conociendo detalles minuciosísimos —y no por minuciosos menos interesantes— de veintiocho años de su vida (1780-1808); (del diario valga como muestra un botón que termina de definirnos la puntualidad de nuestro personaje: llevaba exactísima cuenta de sus visitas a las casas de mal tono y de sus acompañantes). Otra de las fuentes que utiliza Vivanco es el tomo que dedica la Biblioteca Ribadeneyra a nuestro autor y a su padre, que guarda material de inextimable valor. Además de las ediciones de Ruiz Morcuende (3), trabajo completado hoy por las ediciones de Andioc y Dowling (4). Conoce bien además Vivanco la obra de Sarrailh (5), hoy por hoy imprescindible para acercarse a la época que comentamos.

Decía Moratín refiriéndose a la comedia, que ésta era «imitación en diálogo (escrito en prosa o en verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puesto en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud». Entonces uno casi puede deducir que Moratín fue buen dramaturgo, casi a pesar de sí mismo. Y el libro de Vivanco pasa a ser uno de los imprescindibles para acercarse a la figura de Moratín.—*MANUEL VILANOVA (Polígono de Coya, 16, VIGO).*

---

(3) René y Mireille Andioc: *Leandro Fernández de Moratín. Diario (mayo de 1780-marzo de 1808*. Edit. Castalia.

(4) F. Ruiz Morcuende: *La comedia nueva o el café. El sí de las niñas.* Edit. Clásicos Castellanos.

(5) J. Dowling y R. Andioc: *La comedia nueva. El sí de las niñas. Edit. Castalia.* J. Dowling: *La comedia nueva.* Edit. Castalia. Jean Sarrailh: *La España ilustrada de la segunda mitad del XVIII.* Edit. Fondo de Cultura Económica.

DOS LIBROS SOBRE HEGEL

FRANÇOIS CHÂTELET: *Hegel, según Hegel,* Barcelona, Laia, 1972; 301 páginas. Traducción Josep Escoda; revisión técnica Ramón Valls Plana.

La historia de la filosofía en Francia tiene ya una larga tradición de estudios hegelianos; por los años cuarenta Jean Hyppolite publicó su célebre exégesis de la *Fenomenología,* que contribuyó grandemente a hacer accesible esa obra, una de las más duras y herméticas de la historia del pensamiento, mientras que la enseñanza oral de Alexandre Kojeve permitía a Sartre y a Lacan tener una primera visión de la obra de Hegel. Fiel heredero de estos logros el *Hegel* de François Châtelet es una exposición de la filosofía hegeliana en la que se conjugan de una manera admirable la sencillez y la profundidad; es infrecuente, por no decir insólito, que una introducción al pensamiento de un gran filósofo conserve siquiera sea un eco de su origen; Châtelet ha optado por ofrecernos algunas muestras del discurso hegeliano, al tiempo que muestra «el lugar que ocupa el hegelianismo en la constitución de la racionalidad contemporánea» (página 14); lo que confiere mayor vivacidad a esta obra es, precisamente, el hecho de que siempre tiene la vista puesta en la historia del pensamiento contemporáneo.

El *Hegel* de Châtelet ha sido concebido como exposición de conjunto de la filosofía de Hegel, y especialmente de las grandes obras la *Fenomenología,* la *Lógica,* los cursos de estética, historia de la filosofía, etc.; este proyecto impone a su autor una primera limitación grave, la de aceptar en bloque el orden, el sistema; aceptado éste, no queda otro remedio que resignarse al panegírico: «El éxito de Hegel es completo. (...) El sistema, tomado en su libertad, no deja subsistir ningún fallo, ninguna contradicción. Hegel es quizá, a este respecto, el único de los grandes pensadores de la filosofía occidental que ha pretendido (y logrado) resolver todos los problemas que se ha planteado» (p. 259); se diría que Hegel no tiene en nuestro mundo otro destino que el ditirambo o el menosprecio; conociéndole, se le exalta; sólo parece ser despreciado por quienes le ignoran, por quienes desconocen su obra; esta trágica dicotomía alcanza también a Châtelet: formado en el marxismo crítico, su aproximación a Hegel es la de un racionalista convencido y militante que lejos de rechazar el saber especulativo se lo asimila y lo pone en primer plano, como

constitutivo fundamental de la racionalidad, pero que, en esta asimilación, queda atrapado en el sistema, condenado a repetirlo; por otra parte, el sistema es visto, ya desde la *Fenomenología*, como totalidad ordenada; con todo, la exposición de la organicidad del discurso hegeliano no incurre en este libro en el grosero culto de latría que tantas veces tributaron al filósofo sus discípulos decimonónicos; en este sentido es capital el parágrafo «El 'fin de la historia'» (pp. 253-255): Hegel no es el notario del fin de la historia; su discurso, que exalta el devenir, se concibe a sí propio inmerso en él, es decir, histórico. También, al tratar de la filosofía de la naturaleza—el apartado más espinoso de la doctrina hegeliana—, el autor deslinda agudamente los campos, limitando el alcance de la intención de Hegel en este punto: no se trata de construir apriorísticamente la naturaleza, sino de forjar el concepto de lo natural, a fin de comprender mejor la *ciencia ya constituida*.

A pesar de ser fiel al sistema hegeliano, Châtelet no verá en él una pieza concluida o cerrada, sino un hacerse continuado, cuya dinamicidad no es otra que la del mismo devenir-hombre; el lenguaje es la negación activa de la animalidad, su supresión y superación, el hacerse del hombre en cuanto tal; paralelamente, el sistema es el camino hacia el sistema o el sistema haciéndose sistema; Châtelet ve el sistema no en la obra acabada y conclusa, en el rosario de parágrafos de la «Enciclopedia», sino en la logicidad del discurso, en el fluir y refluir de las determinaciones; es este movimiento el que resulta captado en su libro, y es aquí donde se manifiesta su fidelidad a Hegel. Así, por ejemplo, en el análisis de la fenomenología, lo esencial es la relación entre el espíritu—dado íntegramente desde el comienzo—y la conciencia—que se alimenta y alimenta el desarrollo discusivo de su propia indigencia—; la polaridad conciencia-espíritu presta una coloración trágica al camino y calvario del espíritu, al «progreso del alma»; la perfección y circularidad del espíritu condesciende a la pedagogía y resuelve en sí, finalmente, a la conciencia, al término del *nostos* fenomenológico. Châtelet, cuya primera obra filosófica era ya una meditación sobre el nacimiento de la *conciencia histórica en Grecia*, va a *entender* la fenomenología como una historia *filosófica* de la humanidad: «ya no se trata de pensar solamente el devenir del sujeto: hay que seguir, también, en sus realizaciones, históricamente complejas, esta dolorosa odisea del hombre que percibe, desea, sufre y habla y que no sabe, que no puede saber que desde siempre Penélope lo espera, constantemente atenta a tejer la urdimbre y la trama del razonamiento» (p. 123); le importa mostrar la convergencia de una psicología trascendental y de una

historia del pensamiento humano, realizada en la figura de saber absoluto, recolección y recuerdo del pasado de la especie.

Aun cuando cabría discutir ciertos detalles de la exposición—verbigracia, el tránsito de la fenomenología a la lógica o la cuestión del cristianismo de Hegel— no cabe duda de que el libro de Châtelet es una excelente introducción a la filosofía de Hegel, probablemente la mejor de esa extensión que pueda encontrarse hoy en librería. Cabría hacer dos observaciones sobre la edición española: la colección «Ecrivains de toujours», donde fue publicado por vez primera el libro de Châtelet, dispone de un abundante material iconográfico que en un ambiente de cuadros de G. F. Kersting o C. D. Friedrich y de grabados y retratos de la época hacía visible el mundo en que vivió Hegel o los rostros que de él conocieron sus contemporáneos; la colección española en que aparece su traducción no ha podido, dadas sus peculiaridades, reproducir este material: ¿no podría decirse que de este modo se reduce el interés del libro? Por otra parte, la bibliografía no recoge la referencia de las traducciones castellanas de las obras allí citadas, lo que habría sido de gran interés para el público no especializado, al que, en principio, va dirigido el libro.—*SANTIAGO NORIEGA.*

WALTER KAUFMANN: *Hegel.* Madrid, Alianza Editorial, 1972; 322 pp.; traducción de Víctor Sánchez de Zavala. Colección «Alianza Universidad», núm. 31.

Uno de los rasgos más llamativos de la producción filosófica de nuestros días es el renacimiento del interés por la filosofía hegeliana; desde 1940 se multiplican los estudios sobre Hegel e incluso en nuestro país, tan pobre en estudios histórico-filosóficos, han aparecido recientemente dos libros excelentes sobre el tema, debidos a las plumas de Valls Plana y A. Escohotado (1). Alianza Editorial se ha sumado a esta corriente con la traducción del *Hegel* de Walter Kaufmann, publicada por primera vez en la colección «El libro de bolsillo», número 111, en 1968 y reimpresa ahora dentro de la colección «Alianza Universidad»; desgraciadamente estamos muy lejos de poder considerar acertada su elección: el libro de Kaufmann es uno de los más acabados ejemplos de lo que la ramplonería académica de los estudios filosóficos anglosajones es capaz de producir; de su Alemania natal el autor no parece haber aportado otra cosa que unos manoseados daguerrotipos; para él la historia de la filosofía se reduce casi exclusivamente a una

(1) Ramón Valls Plana: *Del Yo al Nosotros. Lectura de la fenomenología del espíritu de Hegel,* Barcelona, Estela, 1971; Antonio Escohotado: *La conciencia infeliz. Ensayo sobre la filosofía de la religión de Hegel,* Madrid, Revista de Occidente, 1972.

serie de insignificantes cotilleos: los traslados de cátedra de Krug (página 96), las querellas entre Fichte y Schelling (p. 122) o los devaneos amorosos del ilustre Guillermo Federico Hegel (el parágrafo 23 lleva por título «El hijo ilegítimo de Hegel»!). En el fondo, y a pesar de sus solemnes declaraciones y pomposos elogios, Walter Kaufmann no cree en absoluto en el objeto de su estudio; para él Hegel es una vieja antigualla que sólo subsiste por un cuestionable respeto a la tradición y a la que hay que justificar continuamente frente al sacrosanto sentido común, deidad primera de la filosofía anglosajona; a la consideración conceptual de los grandes problemas de la filosofía de Hegel, Kaufmann antepone una fatigosa acumulación de datos que sólo para el estudioso especializado podrían llegar a tener un pequeño interés, pero que en un libro elemental como éste están totalmente de más: la distribución y titulación de los capítulos en las distintas ediciones de la *Ciencia de la lógica* (pp. 197 a 200, en un parágrafo que lleva por título... «El contenido de la ciencia de la lógica») o de la «Enciclopedia de las ciencias filosóficas» (2), el engrosamiento progresivo de las primeras ediciones por las adiciones. Walter Kaufmann critica en una ocasión a Hegel diciendo que la «fenomenología» «no (es) monumento alguno a la austeridad de la conciencia intelectual y a la meticulosidad y precisión» (p. 167); cabría preguntarle si él entiende por ejercicio de tales virtudes la exacta referencia a una página o a una edición, la constancia de tres o cuatro variantes insignificantes de un mismo texto o cualquier otra deleznable muestra de erudición. Kaufmann cree que 'Hegel' es para nosotros más el nombre propio de un individuo que el de un conjunto de obras, supone que nos interesan más los nimios avatares de sus viajes o de sus traslados que el contenido de su pensamiento; tales datos, que tendrían gran interés para un estudio socio-cultural de la obra hegeliana, quedan convertidos, fuera de un tal proyecto, en meras habladurías que, en ningún caso podrán reemplazar el estudio de la filosofía de Hegel. Así, al hablar de las «motivaciones» del acto creador al que debemos la «fenomenología del espíritu», Kaufmann contrasta la situación académica lograda por Fries o Krug con la inseguridad económica de Hegel; conclusión: había que conseguir una cátedra, los laureles de la academia; a la creación por la oposición; «la cuestión» —concluye rotundamente— «no era meramente de honor, prestigio o dinero (aunque las angustias económicas de Hegel eran desesperadas), sino de si era capaz o no, con más de treinta y cinco años, de escribir un libro» (p. 108).

---

(2) Se nos dan hasta tres ordenaciones distintas de los capítulos de la sección «El espíritu subjetivo», correspondientes a las ediciones de 1817, 1827 y 1830; confróntense páginas 238-239.

Creemos haber dado pruebas de lo desacertado del proyecto del «Hegel» de Kaufman, veamos ahora unas muestras del estilo del autor: la «fenomenología» es calificada de «rompecabezas ultradistinguido y golosina para intelectuales» (p. 138), su desarrollo es comparado con una gigantesca procesión de espíritus movidos por el conjuro del filósofo (p. 156); juzgando el estilo hegeliano Kaufmann nos da la brillante ejemplificación del suyo propio que transcribimos a continuación: «Semejante estilo (el de Hegel en la "fenomenología"), enormemente alusivo, convierte al lector en un detective más que en un filósofo crítico: se buscan indicios y pistas, y uno se siente feliz cada vez que resuelve un pequeño misterio: se tiene la sensación de encontrarse, juntamente con quienquiera haya adivinado, admitido al lado del autor y frente a los muchos que no han dado con el quid» (p. 132; Hegel —Sherlock Holmes introduce al lector— Watson en la tierra elegida del acertijo frente a los innúmeros réprobos *que para emplear la feliz expresión de* Kaufmann, «no han dado con el quid»).

A pesar de tan desalentadores indicios, el piadoso lector no pierde del todo la esperanza de encontrar algo que pueda justificar las páginas —más de trescientas— de este populoso libro: un mínimo de solvencia profesional, del que no puede estar falto ningún especialista; en vano, el «Hegel» de Kaufmann abunda en asertos difícilmente conciliables con los logros del hegelianismo contemporáneo. Así, hablando de «El espíritu del cristianismo y su destino» —uno de los escritos teológicos de juventud de Hegel—, obra cuyo papel central dentro de la exégesis hegeliana fue puesto de manifiesto ya por W. Dilthey (en 1905) y por J. Wahl (en 1929), se nos dice que «este ensayo tiene escasa originalidad e importancia»; la asimilación de Hegel a Wittgenstein, perpetrada por el autor en *la página 101* de su libro, sólo puede engendrar confusión en el lector, tanto más cuanto que tal afirmación se apoya en banalidades como la de decir que Hegel «necesitaba desesperadamente la terapia de la filosófía... para curarse a sí mismo».

Es de lamentar que un traductor tan correcto y escrupuloso como Víctor Sánchez de Zavala haya ocupado su innegable talento en un libro tan poco estimable como éste que aquí recensionamos. En «El libro de bolsillo» la obra de Kaufmann desdecía ya de la calidad media de los títulos de esa colección; ascendido, por incomprensibles razones, a «Alianza Universidad» sólo podrá desprestigiar a una colección en la que han aparecido libros de autores tan estimables a nivel internacional como Bourbaki o Panofsky.—*SANTIAGO G. NORIEGA (Sancho Dávila, 13. MADRID-2).*

ALFONSO CANALES: *Réquiem andaluz.* Colección Visor de Poesía. Madrid, 1972.

La poesía de Alfonso Canales ha discurrido por un terreno sólido de imagen depurada, de léxico escogido, sustentándose siempre en esa tradición que desde los clásicos de la antigüedad grecolatina alcanza a nuestros días.

Culto, refinado, de erudición amplia, su pensamiento incide en la aprehensión del símbolo, acercándole a lo que Roland Barthes ha denominado «imaginación de la profundidad» (1). Esta creación a partir de lo no dado, de lo incorpóreo, lo define en sí y lo aleja de la mayoría de sus coetáneos, que sin su formación ni sus conocimientos plantean un tipo muy distinto de literaturidad.

La obra de Canales describe un movimiento circular concéntrico, en el que sobre el vacío se proyecta algo similar a una espiral. *Aminadab* era la maestría del forjador de bronce transcrita a la palabra, al signo hermoso, sensual y fulgurante, que allí era misterio, prodigio, extraña fauna gramatical y pura. *Port-Royal,* un alisamiento de sensación meditativa en el que lo vítreo y lo redondo se han ido ahondando, tersos, hasta llegar —una vez finalizado el intermezzo de *Reales Sitios*— a este *Réquiem andaluz.*

No hay una sucesión de poemas, sino el engarce continuo de una obsesión que va analizándose, resolviéndose en su propio desarrollo. Es un poemario o un largo poema con ligeras pausas. Una combinación de espejos distintos que refractan la misma luz, que se convierten al fin todos en uno, quien a su vez se fragmenta imaginando otro donde sólo perviven los trazos más profundos de aquel cuerpo absoluto: el primero y el último reflejo que el cristal poseyó.

Quiero hacer hincapié en una estructura: el primer poema —si es que cabe tal denominación— se interpola en el último. Entre sí tejen una red de tiempo, de cálculo, por donde el libro transcurre entre el temblor de la memoria y el paroxismo de la realidad. La reencarnación de lo pasado vuelve, se intercala en los pliegues totales del presente y la voz se duplica hasta abrirse en cavernas, que reciben en sí esa dualidad de espacios. Esto recuerda, si bien reajustada, a la *ringkomposition* o «composición anular», que G. Müller entrevió en *Las Suplicantes,* de Esquilo, y que luego los trabajos de Wilamowitz, Fränkel, Oehler, Schadewalt, Pohlenz, Van Otterlo, Whitman y otros han aplicado con éxito a la lírica arcaica, a Píndaro, a Heródoto, etc. Se trataba de una forma de volver sobre lo dicho con las

---

(1) R. Barthes: *Ensayos críticos,* p. 252, Seix-Barral, 1967.

mismas palabras, pero alteradas en cuanto al orden. Con ello se le proporciona énfasis y reiteración y se subraya la importancia de lo resaltado. En Canales se da esto mediante el procedimiento de la interpolación. Sería difícil traer hasta el final lo que se ha dicho al principio, o, si se trajera, perdería su carácter grave al quedar diluidas en olvido las palabras primeras. Con la interpolación parentética se consigue incorporar los dos tiempos a uno, contrastarlos, unirlos, que ninguno de los dos pierda preponderancia y, a la vez, que el clima se adense en sí mismo como poseedor pleno de su realidad.

Véase (p. 12):

No encuentro aquel retrato
lleno de flores oxidadas, telas
desteñidas, blancuras
creadas por la luz de un gran sol muerto,
rodeando una suerte de fingido reposo
puesto a secar al aire de los años
futuros.

Compárese con (p. 57):

¿Descansar? Ya se escucha la carcoma
mirando el tiempo que vivió (No encuentro
aquel retrato), y aparenta, dócil,
cumplido el rito, ornamentado el falso
refugio (lleno de oxidadas flores),
concentrarse en la fábula
última, en los detritus
donde paró la desazón: mas busca,
secretamente, otro
manjar, urde sus largas
galerías en un festín de cielos
jugosos, cuyo zumo chupa (telas
desteñidas), enjuga
con paños de quietud (blancuras), borra
con frías deferencias
(creadas por la luz de un gran sol muerto).
¿Descansar? ¿Quien descansa
de quién, de qué? Vivimos
(rodeando una suerte de finjido reposo)
su muerte, y descansamos
de su vida. Ya está entregada toda
la lámpara, y su fuego
apagado con ácidos mordientes, es un húmedo
algodón, renegrido
(puesto a secar al aire de los años
futuros) (2).

---

(2) A. Canales: *Réquiem andaluz*, pp. 12 y 57, Colección Visor, Madrid, 1972.

Es conveniente reseñar el carácter del lenguaje, apoyado en el tono, que modifica de manera clara el matiz de posible elegía que el poema pudiera irradiar. Se ha eliminado el treno, el lamento, para proceder a un minucioso análisis en el que las palabras participan también de ese desgaste vital que a otro nivel se nos viene narrando. El lenguaje es sentido, al modo de Humboldt, no como «ergon», sino como «enérgeia», es decir, como actividad que se transforma, que deviene (3). Las palabras también sufren el cambio, se imbuyen del presupuesto de desintegración.

Alfonso Canales ha logrado tallar de un modo geométrico una inquietante sombra de espesura. Su obra ha tomado así un cariz de rectilíneo culmen, de encontrado ser. Trasladar la pluridimensionalidad de planos al terreno poético implica un conocimiento previo de estructura y nivel. Canales ha sabido con ello cerrar un movimiento interior. Su nombre se ha convertido —se convertía ya— en uno de los de más notable altura de la lírica de posguerra, al incorporar a nuestra tradición un ajuste de varia problemática que capacita al género hacia el tacto y la hipérbole, la forma y el concepto, lo mítico y lo real.—*JAIME SILES (Colegio Mayor Fray Luis de León. SALAMANCA).*

EN TORNO A LA FORMACION DEL ESTADO MODERNO

Podemos admitir fácilmente que las monografías de rigurosa investigación sobre temas más o menos concretos interesan, básicamente, a los respectivos especialistas. El resto de los estudiosos, o de los simplemente preocupados por seguir las aportaciones al acervo cultural común, suelen conformarse —en realidad, casi es imposible hacer otra cosa— con asimilar las conclusiones básicas cuando se sintetizan en unas pocas líneas. Pero es evidente que hay temas —el de la formación del Estado moderno, por ejemplo, que motiva nuestro comentario— que deben interesar a todos. No descubrimos nada si constatamos que todos vivimos en un marco estatal determinado, dentro del cual existen una interacción— y, por supuesto, unas tensiones— entre la política y la economía, la sociedad y la cultura, o, si se prefiere, unas relaciones entre el «crecimiento» y

(3) *Vid.* E. Sábato: *Heterodoxia,* p. 39, Emecé, S. A., Buenos Aires, 1970.

el «desarrollo» en sus múltiples aspectos: unas veces, con mayor adecuación entre las realidades sociales de la base y la organización política que la encuadra, en la cúspide; otras, con mayores situaciones de tipo conflictivo. Partiendo de estas generalizaciones, válidas para todos los tiempos y todos los países, nadie puede desinteresarse de los avatares que presiden la formación del Estado moderno, que comienza a plasmarse con las primeras manifestaciones renacentistas, en el siglo XV, y aparece plenamente forjado en la segunda mitad del siglo XVII, en la época de la plenitud del absolutismo monárquico. Sus diversos ingredientes, relacionados e influenciados recíprocamente entre sí, se verán sometidos al tamiz racionalista de la ilustración y a la criba de las revoluciones burguesas en el tránsito del XVIII al XIX, para configurar, bajo nuevas bases y con nuevas aportaciones, las esencias de los Estados de nuestro mundo. En todo caso, sin dejar de tener en cuenta nunca que en la trayectoria de las formaciones políticas, de los Estados, se interfieren siempre —con mayor o menor armonía, y esto es otra cuestión— las múltiples inquietudes y problemas que afectan a las sociedades en que se apoyan.

La progresiva constitución del Estado moderno, como superestructura política que preside la larga etapa comprendida entre el «feudo» y la «ciudad», por un lado, y la plenitud del absolutismo monárquico, apoyado en una base territorial que tiende a unificarse y en la que ya aparecen los rasgos esenciales del mapa actual europeo, por otro —sin que sea posible establecer delimitaciones cronológicas precisas en las diversas formaciones históricas, dado su afincamiento en el pasado y su proyección en el futuro— ha merecido un amplio estudio por parte del profesor José Antonio Maravall, recientemente publicado por la Editorial «Revista de Occidente» (1). Maravall ha sometido a riguroso examen crítico la profusa bibliografía sobre el Estado en el Occidente europeo entre los siglos XV-XVII, y, sobre todo, ha aportado una impresionante cantidad de referencias de primera mano, producto de una paciente labor investigadora, que merece el reconocimiento por parte de todos. Su trabajo, centrado básicamente en España, desde las crisis del siglo XV a las postrimerías de los Habsburgo, en los días de Carlos II, demuestra hasta qué punto es indispensable abarcar el contexto europeo occidental para perfilar las peculiaridades hispánicas, de la misma manera que la consideración de estas últimas resulta imprescindible para enfrentarse con el estudio de la formación y la plenitud del absolutismo monárquico en todo el Occidente europeo.

---

(1) *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV a XVII)*. Ediciones de la Revista de Occidente, 2 vols., Madrid, 1972.

El autor, preocupado por hacer una «historia social» o una «historia de mentalidades», ha superado felizmente las preocupaciones dominantes durante tantos años en el estudio del Estado, y consistentes en su mera consideración como un ente más o menos abstracto, absoluto —y todos sabemos a qué condujeron determinadas experiencias no muy lejanas— o en el análisis pormenorizado del puro mecanismo institucional, sin preocuparse demasiado de su funcionamiento real y, sobre todo, del contexto social en que se apoyaba. Así, ha estructurado su trabajo en tres partes básicas, que titula, respectivamente, «la transformación del universo político», «poder, individuo y comunidad» y «los cambios de mentalidad en relación con las nuevas formas políticas y económicas», que se completan con otras dos, «ampliación de los fines de la organización política y su conexión con los cambios estructurales del Estado» y «medios de acción del Estado». Esto es, un amplio panorama, en el cual la teoría y la praxis política se relacionan con el pensamiento acerca de la amplia gama de las realidades sociales «desde abajo». Creo que todos debemos felicitarnos por el hecho de que un especialista en la historia del pensamiento político, prosiga, con renovadas energías, una trayectoria que no es nueva en él —recordemos, sólo, sus trabajos sobre el mundo social de la *Celestina* y la problemática de las Comunidades castellanas— de tener en cuenta la imperiosa necesidad de intentar una «historia integral» o «total».

El Estado, como «artificio humano» —y, por supuesto, sin surgir como un organismo *ex novo*— se manifiesta en el contexto de la sociedad renacentista en plena transformación, y vinculado a estimaciones cuantitativas, matemáticas, y a un «proceso de racionalización sobre un fondo de vinculaciones irracionales», para concretarse, con un carácter federativo, en un ámbito espacial y una población determinados. El régimen de Estados supone su multiplicidad y sus relaciones —esto es, una política internacional—, mientras provoca las consiguientes tensiones con el «monismo» imperial y religioso —y de ahí, por ejemplo, el proceso de estatalización de las iglesias—. El poder del Estado y la ampliación de su soberanía con el absolutismo monárquico están condicionados por las tendencias de oposición —el derecho privado y la función de la propiedad, el impulso individualista y la tendencia a la libertad individual con la presencia de aspiraciones democráticas— y por las que le son favorables, entre las que el autor destaca los sentimientos políticos de la «patria» y la «nación», con las acepciones que debe dárseles en la época acotada.

Pero en ese Estado se van reflejando las tensiones de la sociedad estamental y de los grupos humanos integrados en la misma —y todo

ello, a su vez, está condicionado por la economía dineraria la evidente relación entre dinero y poder en la monarquía absoluta—, con las obvias relaciones entre el crecimiento del gasto y del crédito públicos, y el del Estado moderno; y la ruptura del orden tradicional de la riqueza con la incipiente aparición de la figura del burgués, cuyos caracteres tipológicos son examinados detenidamente, con agudas observaciones sobre el problema de la burguesía en la España de los Austrias. El Estado se proyecta en el mundo de los hechos económicos —en plena transición del feudalismo al capitalismo— para inspirarse en una política de claro signo mercantilista, cuyas conexiones con el absolutismo, sobre todo después de las crisis de mediados del siglo XVII, son evidentes, mientras los teóricos de la economía se enfrentan con la inflación resultante de la revolución de los precios y elaboran el concepto de dinero-mercancía, en gran parte, a resultas de la experiencia española. Ese Estado va interesándose cada vez más por el mundo del trabajo, a compás de los comienzos del proceso de proletarización en un mundo precapitalista, mientras impulsa las indispensables transformaciones jurídicas, crea una administración compleja, de la que es pieza esencial la figura del burócrata, y reforma el ejército y el arte de la guerra, a la búsqueda de una mayor racionalización y tecnificación.

Según Maravall, y en ello resume él mismo la tesis de su trabajo, los siglos XV-XVII protagonizan una auténtica «revolución estatal», concepto al que debe darse el mismo alcance que el de «revoluciones burguesas», «revolución industrial» o «revolución social», referidos a otras épocas y con otros planteamientos.

La gran densidad de la obra de José Antonio Maravall sólo nos ha permitido, en este breve comentario, engarzar los epígrafes de los diversos capítulos en que se articula. Se podrá estar o no de acuerdo con él en la valoración del Estado en la época acotada, o en el alcance de ese mismo Estado dentro del pluralismo de la España de los Austrias; pero lo que no puede regateársele es el mérito de habernos ofrecido una obra, indispensable ya, para el estudio de un largo período de la Historia de España. Personalmente —quizá por el hecho de haber predicado con el ejemplo— llamo la atención sobre el «prólogo», en el que el autor sintetiza los propósitos y los logros de su trayectoria como investigador y publicista.—*JUAN REGLA (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de VALENCIA).*

MANUEL DE PEDROLO: *Juego sucio.* Ediciones Península. Barcelona, 1972, 119 pp.

La práctica de la llamada novela policíaca ha sido harto escasa por parte de nuestros novelistas «serios». Muy distinto panorama ofrece, por el contrario, la denominada «subliteratura», o «literatura popular», en la que abundan las colecciones de novelas o tebeos consagradas al tema. Esta reserva de la novela «culta» por acercarse a una temática que en principio no parece contener ningún elemento degradante, es ciertamente curiosa, y habría que buscar sus orígenes en una cierta idea de la Cultura, con mayúscula, repleta de prejuicios y perjuicios. Por todo ello, resulta estimulante el que el novelista catalán contemporáneo con obra más extensa (publicada e inédita) y mayores apariencias de profesionalidad, se adentre en un campo espinoso, sin hallarse aquejado por los complejos propios del caso ni por el sentimiento de culpabilidad de estar escribiendo «subliteratura».

Gran parte de la subvaloración *a priori* de la novela policíaca proviene de la aplicación de su propio apellido. Al adjetivarla como policíaca, parecemos querer decir que no basta con el nombre de «novela» para catalogar el producto cultural que se nos ofrece o que ofrecemos. Esta deformación nos lleva a errores más graves: por una parte, a la creación de colecciones genéricas —cuando no existen, por el contrario, colecciones de novelas sociales, religiosas, realistas o amorosas, pongamos por caso— y, por otra, a la inconsciente necesidad de justificar, de algún modo, a aquellos novelistas encuadrados dentro del género que, desde nuestra perspectiva culturalista, nos siguen pareciendo, a pesar de todo, importantes. El caso es muy parecido al que se halla planteado, desde fecha más reciente, con la llamada novela de «ciencia-ficción». En cualquier caso, resultaría peliagudo demostrar por qué regla de tres novelistas como William Golding, H. P. Lovecraft, John Le Carré o Dashiell Hammett, por ejemplo, precisan, tanto ellos como sus obras, de un calificativo que se nos antojaría absurdo tener que aplicar a otros novelistas u obras de mucha menor entidad literaria.

A raíz de la publicación de *Juego sucio* (Joc brut) en catalán, me pareció que Pedrolo nos entregaba una de sus novelas más conseguidas y sobrias, donde ambición artística y resultados se adecúan a la perfección, cosa que no siempre se produce en la restante producción narrativa de este autor. Por otra parte, Pedrolo había demostrado ser un completo conocedor de los maestros del género, como

director de la colección «La cua de palla» que, a lo largo de sus setenta títulos constituye uno de los ejemplos más acabados de colección que puedan invocarse en España y, por descontado, algo sin comparación posible en la literatura catalana. La cual, por otra parte, no contaba con muchos precedentes dentro del género, cosa que se echa de ver en el hecho de que sólo dos de esos setenta libros se deben a autor catalán, el mismo Pedrolo en ambos casos. Quizá podría invocarse, como antecedentes, alguna «short story» de Josep Pla y espigadas novelas de Rafael Tasis y Josep M. Espinás. Poca tradición, en verdad. Tradición que quizá haya creado la propia «cua de palla» (trenza de paja). De momento, un joven escritor, Jaume Fuster, hace pública su deuda hacia esa colección en su novela *De mica en mica s'omple la pica* (Poco a poco se llena la pila), que por tratamiento temático y lingüístico se inserta de lleno dentro de las conversaciones del género.

La primera virtud de *Juego sucio,* a mi juicio, se encuentra en lo trivial de su trama y su lenguaje. Pedrolo no nos cuenta grandes aventuras ni utiliza la fantasía. Partiendo de lo que podría ser una nota cotidiana en la página de sucesos de cualquier diario, construye una historia con personajes perfectamente creíbles que se comportan y hablan de modo perfectamente familiar. Incluso Barcelona, marco en el que se desarrolla la novela, no es nunca la ciudad europea y cosmopolita que puede ser, sino un lugar conocido, querido o detestado, donde transcurre, día a día, nuestra vida y donde el paisaje, el clima, la actividad, se han hecho rutina en la que ni siquiera reparamos. De este modo, el novelista elude el peligro de caer en el cuadro costumbrista, en el cual las peculiaridades ambientales sirvan de soporte a la anécdota. Por el contrario, prescinde completamente de cualquier apoyatura (a pesar de algunas anotaciones sociológicas que, si forzadas, nunca son excesivas) para centrar la narración en aquello que realmente debe importarnos, una vez aceptadas por parte del lector la convención literaria y las reglas del juego que Pedrolo propone.

Reglas nada difíciles de aceptar, porque, insisto, Pedrolo no pretende transportarnos a ningún mundo desconocido ni exótico, sino profundizar en una realidad cotidiana que es de suponer sus lectores conozcan muy bien. En esta profundización se encuentra esa trascendencia que siempre pedimos a la obra artística, sin que el aspecto exclusivamente lúdico de la obra quede dañado. Es decir, como en los mejores maestros del género, Pedrolo consigue que los hechos hablen por sí solos, que de la pura exposición de estos hechos se desprenda la posibilidad de comprender mejor la condición humana y el mundo que habitamos. Se produce, pues, la reflexión filosófica: siervo

indefenso de la pasión, el hombre se debate inútilmente, apresado en los límites de unas normas de conducta social, por escapar de sí mismo y alcanzar la verdad (que puede estar cifrada en cualquier cosa). En esta lucha todos jugamos más o menos sucio, aunque Pedrolo, en su novela, lo hace limpio, al no escamotearnos unas conexiones con la realidad cotidiana que nos permitan reconocernos en los personajes y situaciones que cobran vida en su narración.

La novela está narrada en primera persona (uno de los actores del drama nos va desvelando los acontecimientos, con cierto tono premonitorio del infeliz desenlace, siguiendo escrupulosamente el orden cronológico de aquéllos). El lenguaje es sobrio, buscando la objetividad. El narrador sólo efectúa juicios de valor, en cuanto a la cualidad moral del comportamiento humano, cuando este comportamiento le afecta de modo directo, y aun entonces acepta, implícitamente, el derecho que asiste a cada cual a emplear los medios que crea convenientes en la consecución del fin perseguido. No hay digresiones descriptivas o discursivas. Según parece, Pedrolo se planteó la novela desde una perspectiva absolutamente funcional, por lo que toda situación, hecho e incluso palabra que no tuviera una función específica dentro de la fijación del tema central y único de la novela, ha sido omitido.

Idéntico objeto tienen los diálogos, breves y exactos, que a veces son sustituidos por una síntesis que el propio narrador hace de ellos. Es decir, sin olvidar ningún detalle necesario para la cabal comprensión de los sucesos narrados, Pedrolo se ha propuesto evitar las páginas de relleno y reducir a los límites mínimamente imprescindibles las dimensiones de la novela. Sin que esto vaya en perjuicio de una caracterización suficiente de los personajes. Por ejemplo, el narrador no prescinde de ciertas reiteraciones, aparentemente insustanciales, sobre el carácter de su trabajo cotidiano, que son útiles, sin embargo, al lector, para establecer el contraste entre una realidad mezquina y desesperanzada y otra dimensión de esa misma realidad, mucho más sugerente y creadora, que una vez entrevista debe intentarse alcanzar por todos los medios, aunque sepamos que el resultado final será sentir el sabor de la sangre en la propia boca.

He dicho al principio que Pedrolo es el novelista catalán actual con mayor volumen de obra escrita. Quiero hacer hincapié en este hecho, que nos indica una voluntad y vocación nada comunes si tenemos presente la anormal situación que sufre la cultura catalana. Una cultura que, como todas las minoritarias, y por añadidura oprimidas, tiene en los poetas a sus estandartes más notorios, brillantes y visibles, pero que sólo permite imaginar la verdadera medida de sus posibilidades en una situación normalizada a través de la obra de es-

critores como Manuel de Pedrolo, que trabaja como un novelista profesional cuando tal supuesto es prácticamente imposible en la literatura catalana.

La traducción castellana de *Juego sucio* se debe al ya citado Jaume Fuster. Me ha recordado aquella frase (creo que de Antonio Machado) que pondera la inmarcesible calidad literaria de Dostoievski, por cuanto se evidencia aún por medio de las traducciones castellanas, hechas a partir de traducciones al francés y por catalanes. No voy a decir que Pedrolo sea Dostoievski ni que Fuster desconozca su lengua materna, el catalán. Pero para traducir es necesario conocer no sólo la lengua de la que se traduce, sino también, y especialmente, aquella a la cual se traduce. Y no es que en la traducción de Fuster haya advertido faltas de ortografía, eso no. Simplemente ha eliminado cuanto había de sobrio y de natural en el relato en catalán, por no hablar de la sintaxis empleada. Ojalá que el lector de lengua castellana no saque falsas e injustas conclusiones sobre el estilo de Pedrolo por culpa de tal traducción.—*MARTIN VILUMARA. (Valencia, 72, entresuelo 4.ª BARCELONA-15.)*

JUAN CRUZ RUIZ Y SU «CRONICA DE LA NADA HECHA PEDAZOS»

1

La labor literaria que se desarrolla en las islas Canarias ha sido muy poco difundida en el ámbito peninsular, y cuando se ha conocido, ha sido de manera parcial, lejana, desenfocada. La culpa, ciertamente, no es de nadie: quizá el alejamiento de los focos de difusión cultural, a pesar de las dos horas y media que separan a las islas de Madrid o Barcelona; quizá la inexistencia de una labor editorial organizada que pusiese al alcance del público interesado de la Península las publicaciones que anualmente se hacen bajo el signo de una nada despreciable dignidad de presentación y contenido.

Citar colecciones como las desaparecidas «Tagoro» y «Mafasca», o las aún en activo, pero siempre intermitentes, «San Borondón», de «El Museo Canario», «Hoy por hoy», las recién iniciadas ediciones de «Fablas», las publicaciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, las ediciones «Nuestro Arte» o las que patrocina la Caja General

de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, no tiene otro valor a escala nacional que la simple nota informativa de tipo culturalista, quizá evocador. Un aparte merece la jovencísima, pero certera, empresa editorial que es Inventarios Provisionales. Inventarios Provisionales parece haber dado con la fórmula eficaz para que la difusión fuera de los escuetos límites regionales sea todo lo amplia que se necesita.

Y si de nombres se trata, podrían sonar quizá los ya clásicos de Tomás Morales, «Alonso Quesada» (pseudónimo de Rafael Romero), Domingo Rivero, Fernando González o Saulo Torón. Algo diría el grupo tinerfeño de preguerra, aglutinado en torno a «Gaceta de Arte»: Emeterio Gutiérrez Albelo, Pedro García Cabrera, Domingo Pérez Minik (sin duda, el más nacional de todos nuestros escritores); o los más recientes de Pedro Perdomo Acedo, Pino Ojeda, Agustín Millares Sall, Pedro Lezcano, Carlos Pinto Grote, todos ellos difundidos por colecciones o antologías peninsulares. Luis Feria, Baltasar Espinosa o Manuel Padorno han sido escritores radicados en Madrid y, por ello mismo, más cercanos al lector peninsular. Alguna referencia puede haber de los poetas de los años sesenta, recogidos en la antología *Poesía Canaria Ultima* (1). Pero de lo que sí estoy seguro es de que muy poco, o nada, se sabrá del grupo más joven de poetas, universitarios en su mayoría, que componen, entre otros, A. Doreste Zamora, José Luis Junco, Agustín Millares Cantero, Carlos Pinto Trujillo, Andrés Sánchez Robayna...

Notará el lector que me he referido a una nómina exclusivamente poética (nada despreciable en el número, que aún podría aumentarse si citara a poetas como Ventura Doreste, Manuel González Sosa o Arturo Maccanti, que o bien han derivado en otras formas literarias, el ensayo primordialmente, o bien han seguido una trayectoria personal). La novedad sería sin duda mayor si hiciera referencia a prosistas y dramaturgos: el propio «Alonso Quesada» (2), Agustín Espinosa (3), Emilio Sánchez Ortiz, Luis Alemany, Juan J. de Armas, Alberto Omar, Víctor Ramírez, Luis León Barreto o Juan Cruz Ruiz, entre los primeros, Luis Alemany, Angel y Eduardo Camacho y Juan Marrero Bosch podrían figurar entre los segundos.

---

(1) En este volumen (*El Museo Canario*, Las Palmas, 1966) se recogía la obra de doce poetas nacidos entre 1933 y 1944: Fernando Ramírez, José Caballero Millares, Manuel González Barrera, Baltasar Espinosa, Antonio García Ysábal, Juan Jiménez, Lázaro Santana, Eugenio Padorno, José Luis Pernas, Jorge Rodríguez Padrón, Alberto Pizarro, Alfonso O'Shanahan. Hay que añadir a estos nombres el de Justo Jorge Padrón, poeta que, a pesar de pertenecer cronológicamente a este grupo, se dio a conocer unos años más tarde.

(2) La obra en prosa de «Alonso Quesada» será editada en breve por Fablas Ediciones. La obra poética fue publicada por la colección *Tagoro* en 1964.

(3) Agustín Espinosa, escritor y profesor de Literatura, es autor de una de las más señaladas novelas surrealistas españolas, *Crimen*, cuya edición es hoy inencontrable.

Ante un panorama así me parece que se evidencia un hecho constante y consustancial en la literatura que se hace en las islas: al tiempo que existe una poesía que arroja una abundantísima nómina de escritores, la penuria de narradores y dramaturgos es manifiesta. Es más, muchos de ellos escriben también poesía, y son más conocidos, quizá, por esta labor.

En diferentes ocasiones he tratado de explicarme esta circunstancia, y me parece que la solución se hace clara a poco que nos fijemos. La postura definitoria, de autoafirmación, que aflora en casi todas las manifestaciones artísticas insulares, parece que es inherente con la condición del isleño. Al hombre de las islas parece haberle preocupado siempre más el decir *cómo es* y, en contrapartida, ha mantenido una despreocupada actitud ante la incitante aventura de preguntarse *por qué es,* y el porqué de sus peculiaridades. Comprenderemos perfectamente cómo la novela y el teatro, géneros explicitadores por naturaleza, se han mantenido en un muy modesto segundo plano frente a la poesía, síntesis, definición o reafirmación. Así las cosas, hete aquí que entre los escritores más jóvenes se ha sentido la necesidad de trascender esa, al parecer, insalvable frontera, y la narrativa y el teatro están apareciendo con notabilísimo empuje en muestras que podemos calificar de muy alentadoras realidades.

2

Precisamente, hoy nos ocupa la obra de uno de estos jóvenes narradores. Una novela *(Crónica de la nada hecha pedazos)* de Juan Cruz Ruiz (4), que obtuvo el último premio «Benito Pérez Armas», que anualmente concede la Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife. Libro éste que tiene un doble interés porque, al tiempo que es una muestra de esa escasa narrativa insular, se inscribe en un ámbito bien difícil de la narrativa española actual: esa parcela recientemente tan traída y llevada de la novela experimental. Experiencia que guía a Cruz Ruiz tanto por los senderos de la estructuración de lo que se podría llamar, hecha toda clase de salvedades, la anécdota, como por los entresijos de la búsqueda y análisis de la expre-

(4) Juan Cruz Ruiz nació en el Puerto de la Cruz (Tenerife) en 1949. Es graduado en Periodismo por la Universidad de La Laguna, en cuya Facultad de Letras cursa estudios en la actualidad. Redactor de *El Día,* de Santa Cruz de Tenerife, ha creado y dirige desde hace doscientos números, la sección literaria semanal del citado diario, «Tagoror Literario». Ha escrito preferentemente narración y poesía; también, ocasionalmente, teatro. Figura en la antología «Nueva Generación», de la revista *Litoral* (Málaga, 1970). *Crónica de la nada hecha pedazos* es su primer libro publicado. Agotado en su primera edición, acaba de reaparecer en Taller de Ediciones, Madrid.

sión. Porque en este punto radica otra de las dificultades del escritor de las islas. Nacido y radicado en una estructura geográfica, sociológica, psicológica, diferente a la del español peninsular, ha de expresar esas peculiaridades en una lengua común: en castellano. Y lo que estos narradores más jóvenes pretenden es que su obra, sin incidir en el falso folklorismo, en el estático tipismo constumbrista, rompa esos límites repetidos y adquiera un tratamiento más universalizado, sea válida para una comunicación que trascienda el círculo vicioso de la isla. Lo que les obliga a una muy cuidada y atenta utilización de la lengua que empleen.

Crónica de la nada hecha pedazos es una divagación sobre un problema básico de la sociedad insular: el hombre que está solo porque piensa o siente críticamente (y, por tanto, activamente) dentro de una realidad paralizada, abúlica, reiterada. El autor dice de su obra que «es simplemente la crónica de la despedida del último período de la adolescencia, cuando los desengaños amorosos y sociales nos calan más hondo, precisamente porque estamos menos curtidos». Hay un intento de clausurar un ciclo, de echar fuera todo lo que quema en un intento, desesperado, de purificación, producto de esa actitud crítica, interrogadora, frente al mundo en torno. Una vez hecho esto hay que ver de manera diferente, actuar de manera diferente («yo no volvería a escribir jamás una novela como ésta»). Es, pues, un relato confesional. Se busca la purificación a través de la palabra, vomitando aquello que nos ata, que nos atenaza.

> —Oh cuántas cosas me asustan...
>
> —Eso pasa porque me da la impresión de que todo corre el riesgo de enmohecérseme en el estómago, de romper un espejo, de agarrotárseme. Por eso tengo tanta prisa por empezar a escribir, porque me aburro con este mundo que se ha fabricado a mi alrededor, el alcohol, las palabras, los ruidos, los amores, las esperas, los noes, la tristeza cotidiana detrás de una ventanilla...

Como apunta Rosa Chacel, «narrar también es positivamente una forma de *poder.* Narramos y revivimos y rehacemos para otro lo que ese otro no había vivido, lo que para ese otro no había *sido.* La confesión no consiste en revivir ni en rehacer; consiste en manifestar lo que nunca se deshizo en el pasado, lo que nunca dejó de vivir por ser consustancial con la vida del que confiesa» (5). Juan Cruz no revive ni rehace, manifiesta lo que no ha dejado de existir y, tras manifestarlo, lo convierte en añicos. Lo deshace en un gesto de rebeldía, de vehemencia juvenil, si se quiere (lo que no deja de ser harto significativo), para poder sentirse recuperado, renovado, libre.

---

(5) Rosa Chacel: *La confesión.* Ed. Edhasa, Barcelona, 1971.

La isla es la limitación de la vida de unos seres, la repetida abulia de saber lo de siempre («Tú sabes lo que va a pasar durante todo el día isleño». «Que seguirás oyendo las mismas cosas y que esta es arañadamente la situación»), es el sentir a los demás atenazándolo en un contacto sensorial, pegajoso, incómodo. Por eso nuestro autor rebusca, ahonda, se solaza en meter el dedo en la llaga y sacar a la luz las vergüenzas, adoptando una postura penetrantemente crítica que llega hasta el sarcasmo y la iconoclastia. Sarcasmo e iconoclastia que llegan a contagiar el trabajo sobre la expresión; llegan a condicionar un modo de decir que tiene inusitado interés. Juan Cruz busca así a un lector que no sólo atienda, y entienda, las peculiaridades de una isla, ni siquiera de una región, sino que sea un receptor lo más dilatado posible el que reciba toda esa confesión explicitadora, que es —además— a quien de verdad puede interesarle.

Juan Cruz Ruiz, *enfant térrible* de las letras y el periodismo insulares, confiesa reiteradamente y sin remilgos que «no hay una técnica preconcebida ni una unidad técnica a lo largo del libro. La novela —continúa— fue escribiéndose a borbotones, sin ninguna conciencia de los métodos a seguir ni de las influencias literarias que indudablemente *tiene en cada una de sus páginas». Esto es cierto,* y de ahí el reparo de precipitación, de cierta ligereza, que le ha hecho Domingo Pérez Minik, y que es evidente en el conjunto. Pero de esa desmañada hechura (quienes lo conocemos sabemos que Juan Cruz es así personalmente también) arranca igualmente uno de los rasgos más significativos de su personalidad como escritor, de su misma escritura. Porque, aunque él afirme que no hay niguna técnica preconcebida, sí existe —y bien clara— una serie de recursos técnicos que se acuerdan perfectamente con las necesidades de la temática que le sirve de base a su relato. Anotaré algunos de ellos, con los correspondientes ejemplos, que podrán servir de guía al lector.

3

El protagonista de la novela, ese personaje que desarrolla todo su largo y embarazoso monólogo que es *Crónica de la nada hecha pedazos* (protagonista que hemos de identificar necesariamente con el autor), está a punto de vivir un día más de su existencia. Está a punto de saltar de la cama, y en ese preciso instante es cuando empieza a tomar cuerpo toda su reflexión. El protagonista, un día más, va a entrar en su mundo, en el hermético espacio que lo envuelve y circunda. Sabe que todo es estatismo, que todo será siempre *lo mismo.* Sabe que no hay posibilidad de creer y entender lo

que ve, y por ello su crítica se interioriza, se hace reflexión. Reflexión que toma diferentes enfoques: o bien es el clásico monólogo interior,

> (En ese entonces, la noche, y tú levantas los ojos y no puedes traspasar jamás el techo ni la pared blanca ni tú tienes mirada hábil para abrir agujeros en la nada que te fabricaste con amianto, cemento y puertas azules cerradas como otro territorio por surcar *qué te has creído silencioso soñador isleño escupe.*)

o bien una postura distanciadora, objetiva. El protagonista se sale de la anécdota de la que es personaje y se erige en escritor-lector que observa y se pregunta por su oficio:

> «Date cuenta: todo lo que aquí se está escribiendo ahora no existía antes, todo este blanco se está llenando de partículas comprensibles e incomprensibles que antes no existían ni siquiera en el aire, y nos olvidaremos de las direcciones de todo el mundo cuando las noticias vayan recorriendo nuestra casa y nuestro mundo sólo crezca por dentro y salga en forma de estas hermosísimas y abstractas partículas que nos las vamos a comer cuando el libro se acabe y la soledad tome forma sólida y encuadernada bellamente de marrón o, mucho mejor aún, de gris. Esta precisa novela va creciendo junto a ti porque no hay otra almohada al lado, ni siquiera habrá mejores almohadas y un pequeño colchón desinflado, y miles de objetos que harán posible la compañía de las cosas tan tiernas y tan enormes cuando tú estás.»

Posición esta última que se reafirma a través del juego de las personas primera y segunda. *Yo* y *tú* se intercambian constantemente en el desarrollo del monólogo. La acción, que está detenida en la anécdota (y ésta es una cualidad digna de tener en cuenta: cómo aflora a cada tanto la posición inicial de todo estar *a punto de,* de la intención decidida de actuar limitada por la reflexión en torno a la realidad con la cual se va a enfrentar el personaje), se desborda en las palabras: reflexiona el protagonista-paciente, y reflexiona también quien ya conoce el padecimiento: el protagonista-autor.

Pero, al propio tiempo, todo ese proceso de cuestionar la realidad en torno se apoya en una inquebrantable fe en la palabra; en la palabra pura, en el verbo, en la acción que —repito— no es anecdótica, sino sustancial. Una de las cosas que más me ha sorprendido en una novela como ésta, pensada como una larga y detenida reflexión interior, es la abundancia torrencial del verbo en un tiempo que no es lejano, ni detenido, sino siempre actuante y actual, tanto si el tiempo utilizado es el presente (siempre actual, discursivo, vivo):

> «Estás escribiendo algo mientras los demás hablan y algunas frases te llegan sueltas, sin interés alguno. Afuera croan las ranas

y se oye como un lamento de gipsy. Tú no sabes nada, oh papel carbón que te desgastas entre palabras y más paroli, oh flecha punzante que atraviesa el paso de peatones, cuánta distancia, cuánto camino entre un horror y otro, en medio de la street. Habrá que arreglar esta lámpara, ir poniendo en orden la mesa de noche. Un whisky, bueno, de acuerdo. Y sigues escribiendo: tomo la pluma en la mano para escribir la esperanza, suena el tocadiscos roto y tú sigues sobre la máquina, ahora en París, tomo la pluma en la mano para escupir a la muerte, esto de escupir a la muerte y ponérmela a esperar mientras, mientras mañana institucionalizan su voz los folklóricos hombres de la isla, con el rabo entre las piernas ante la incalificable vista de la bien llamada sociedad protectora de voces jóvenes y anormales, tristemente célebres desde un principio.»

como si es el pasado, que aparecerá bajo las formas de pasado concluido, certero, nítido, nunca vago, ni indeterminado. Pasado y presente (sobre todo este presente acuciante y constante) no son conjeturas, no son vislumbres. El tiempo está ahí impregnándolo todo, siéndolo todo. Siendo una total y radical certeza.

Juan Cruz, acosado en un mundo estático, cronista de una nada que se ha hecho añicos, quiere reafirmar no sólo lo que hace, sino lo que es necesario hacer, a través de la insistencia en el verbo. Nada de adornos (y cuando los hay están en la frontera con la ironía, con lo desgarrado), todo es pura y necesaria acción.

«Si ustedes algún día la pueden terminar de hacer, yo me sentiría verdaderamente satisfecho», ha dicho este jovencísimo escritor de su novela. Otro dato a tener en cuenta. Para Juan Cruz Ruiz el hecho de haber escrito una novela no quiere decir que haya dejado *todo más claro,* que haya podido explicarlo y decirlo todo, dejarlo todo concluido. Quizá (y yo estoy seguro de que él lo piensa así) lo haya dejado todo más oscuro. Pero sabe muy bien que si el lector *sabe leer,* comprenderá muy bien el porqué de sus deshilachadas referencias, de su inclemencia; el porqué de tanta pregunta final, de tanto interrogante que ha quedado en el aire. ¿En el aire? Pienso que no. Si alguna tarea positiva le está reservada al novelista que sabe lo que se trae entre manos, ésta es la de lograr hacer partícipe de su aventura a ese otro creador que es lector; hacer necesariamente al lector parte integrante de su mundo. Y así puede concluir todo ese recorrido por el ámbito y las cosas de su *crónica,* emplazando al lector para que sea él quien conteste sus preguntas, para que sea él quien concluya la novela:

«¿Qué cosas te estaban quitando desde tan temprano la mirada? ¿Qué te estaba preparando para sentir ya las mismas sensaciones de vacío que ahora, mientras subes a la Universidad, o mientras estudias historias que realmente tampoco te importan mucho?

¿Quién estaba engañándote tan sañudamente, desde tan pronto? ¿Quién te impulsaba a hablar interminablemente como si tú tuvieras algún deber ineludible de llenar los silencios cotidianos que luego tampoco supiste respetar? ¿Qué color estaban teniendo tus pensamientos, tras tanto abrigo y tanta inconsciencia? Tú no estabas enterado de nada, los hombres se morían con menos frecuencia que ahora, esa era tu impresión y ahora hasta tú mismo vas notándote ligeramente muerto o bien nada tienes que ver con todo esto.»

Quizá la novela empiece entonces. Ahora. En ese camino que le queda por delante a Juan Cruz Ruiz y que él ya está llenando de folios y más folios: una próxima novela que, según él, no tiene nada que ver con la anterio (ésta que hemos anotado). Estemos atentos a su trabajo porque, a pesar de los pesares, a pesar de los peros que se le puedan poner a *Crónica de la nada hecha pedazos,* como primera novela que es (y pienso que no serán demasiados) (6), la intuición literaria de Juan Cruz Ruiz y su nada común habilidad para manejar los resortes expresivos y, aunque él no lo quiera, técnicos de la narración, son cartas de presentación más que importantes para recibirle con parabienes en esta difícil, incómoda y revuelta república de nuestra narrativa más actual.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (San Diego de Alcalá, 15, 4.º izqda. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

(6) Emilio Sánchez Ortiz ha precisado, creo que con acierto, estas posibles limitaciones de la novela de Juan Cruz Ruiz. Al referirse al libro (*Crónica de la nada hecha pedazos:* «El esperado principio». *El Día,* Santa Cruz de Tenerife, 3-VI-1972) dice que es sencillamente el producto de unos sentimientos castrados. En sus páginas asistimos a la ceremonia de un enterramiento. Un hombre habla consigo mismo y tiene miedo de expresarse, miedo de vivir, miedo de amar, vergüenza propia; un hombre producto de esta trampa que amenaza con llevarse tantas cosas al diablo».

CONVOCATORIA DEL XI PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1973

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca, por undécima vez, el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1973, con arreglo a las siguientes

BASES:

1.ª Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español y sean originales e inéditos.

2.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

3.ª Los trabajos se presentarán por duplicado en dos ejemplares separados, con las hojas unidas y correlativamente numeradas, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados, no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.

4.ª Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio, dos fotografías y «curriculum vitae».

5.ª Los trabajos mencionados en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1973 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al señor Jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria), Madrid-3. ESPAÑA.

6.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1973.

7.ª La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» del Instituto de Cultura Hispánica es de cien mil pesetas.

8.ª El Jurado será nombrado por el señor Director del Instituto de Cultura Hispánica.

9.ª La decisión del Jurado se hará pública el día 23 de abril de 1974, aniversario de la muerte del Príncipe de los Ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra.

10.ª El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO» DE EDICIONES CULTURA HISPANICA, en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de cincuenta ejemplares.

11.ª El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra.

12.ª El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.

13.ª El Jurado podrá proponer al señor Director del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados como finalistas por orden de méritos.

14.ª De los trabajos que fuesen aceptados para su edición, el señor Jefe de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica podrá abrir las plicas para enviar a sus autores los oportunos contratos de edición. El autor percibirá, en concepto de derechos, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra, y recibiendo el autor, en calidad de obsequio, la cantidad de veinticinco ejemplares.

15.ª No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 29 de septiembre de 1974, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el señor Jefe del Registro General a su destrucción.

16.ª Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas bases y el fallo del Jurado, siendo eliminado cualquiera de los trabajos presentados que no se ajusten a las bases.

Madrid, mayo 1973

JOSE ALBERTO SANTIAGO, PREMIO DE POESIA "LEOPOLDO PANERO" 1972

El poeta argentino José Alberto Santiago ha obtenido el Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1972, del Instituto de Cultura Hispánica, dotado con 100.000 pesetas, por su libro titulado «FORMALIDADES».

El Jurado, presidido por Luis Rosales, de la Real Academia Española, estaba integrado por Gregorio Marañón, Director del Instituto de Cultura Hispánica; Manuel Halcón, de la Real Academia Española; Jaime Delgado, Catedrático de la Universidad de Barcelona; Dionisio Gamallo, de la Real Academia Gallega; José Hierro, poeta; Francisca Aguirre, poetisa y Premio «Leopoldo Panero» 1971, y, como Secretario, el Director de Ediciones Cultura Hispánica, José Ruméu de Armas.

Entre las 132 obras aceptadas a concurso conforme a las bases exigidas, quedó finalista el libro presentado con el lema «Pierrot Lefú», titulado *Crítica de la razón poética.* El Jurado consideró que deberían también citarse, por sus méritos, los trabajos presentados bajo los lemas «Surangel» y «Era el tiempo con su estatura de infancia».

El nuevo Premio de Poesía «Leopoldo Panero» nació en la ciudad de San Juan, República Argentina, el 14 de septiembre de 1934. Entre sus obras publicadas figuran los libros *Arbol de asombro,* galardonado con el Premio «Eduardo Alonso», y *Piel en vano,* que obtuvo el accésit del Premio «Vizcaya».

José Alberto Santiago, que actualmente reside en Madrid, ha dirigido y estrenado teatro en Argentina, Francia y España, y colaborado en periódicos y revistas de varios países.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197........

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

COLECCION POETICA "LEOPOLDO PANERO"

Núm. 1. LA CARTA, de José Luis Prado Nogueira, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.*

Núm. 2. RAZON DE SER, de José Luis Tejada, finalista 1965.

Núm. 3. CRIATURAS SIN MUERTE, de Emma de Cartosio, finalista 1965.

Núm. 4. PAN Y PAZ, de Víctor García Robles, finalista 1965.

Núm. 5. TERCER GESTO, de Rafael Guillén, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.*

Núm. 6. TODO EL CODICE, de José Roberto Cea, finalista 1966.

Núm. 7. DEFINICIONES, de Angélica Becker, finalista 1966.

Núm. 8. CANTO PARA LA MUERTE, de Salustiano Masó, finalista 1966.

Núm. 9. DE PALABRA EN PALABRA, de Aquilino Duque, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.*

Núm. 10. EL OTRO, de Antonio Almeda, finalista 1967.

Núm. 11. PARA VIVIR, PARA MORIR, de Horacio Armani, finalista 1967.

Núm. 12. LAS PUERTAS DEL TIEMPO, de Fernando Gutiérrez, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.*

Núm. 13. QUERIDO MUNDO TERRIBLE, de José Luis Martín Descalzo, finalista 1968.

Núm. 14. TLALOKE (Poemas mexicanos), de Luisa Pasamanik Lew, finalista 1968.

Núm. 15. DIARIO DEL MUNDO, de Antonio Fernández Spencer, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.*

Núm. 16. ESTE CLARO SILENCIO, de Carlos Murciano, finalista 1969. *Premio Nacional de Literatura, 1970.*

Núm. 17. VIAJE AL FONDO DE MIS GENES, de Antonio Héctor Giovannoni Tagliamonte, finalista 1969.

Núm. 18. LOS SIGNOS DEL CIELO, de Fernando González-Urizar, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1970.*

Núm. 19. ITACA, de Francisca Aguirre, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971.*

Núm. 20. PICASSO AZUL, de José Albi, finalista 1971.

Núm. 21. APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo, finalista 1971.

Núm. 22. TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez, finalista 1971.

PRECIO DE CADA VOLUMEN: 100 PESETAS

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

Director: Luis Legaz y Lacambra; *Secretario:* Miguel Angel Medina Muñoz; *Secretario adjunto:* Emilio Serrano Villafañe

SUMARIO DEL NUMERO 188 (marzo-abril 1973)

ESTUDIOS

Pablo Lucas Verdú: *Lugar de la teoría de la constitución en el marco del Derecho político.*
Antonio La Pérgola: *El «empirismo» en el estudio de los sistemas federales: consideraciones en torno a una teoría de Carl Friedrich.*
Jorge Uscatescu: *Ontología de la existencia social.*
Alberto Montoro Ballesteros: *El «tractado de república» de Alonso de Castrillo (1521).*
José Luis Bermejo Cabrero: *Ideales políticos de Juan de Mena.*

ESTADO-IGLESIA

Angel Santos: *El régimen soviético de relaciones del Estado con la Iglesia.*

NOTAS

W. von Rauchhaupt: *El actual derecho espacial.*
Jesús López Medel: *Familia y educación.*
Juan Valeri Busto: *Nueva ideología política para un mundo mejor.*

MUNDO HISPANICO

Germán J. Bidart Campos: *Notas sobre el carácter abierto y eficaz del poder constituyente originario en Argentina.*

SECCION BIBLIOGRAFICA

Recensiones ☆ Noticias de libros ☆ Revista de revistas

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

Presidente: José María Cordero Torres. *Secretario:* Julio Cola Alberich.

SUMARIO DEL NUMERO 126 (marzo-abril 1973)

ESTUDIOS

Vivir dificultosamente, por José María Cordero Torres.
En torno al mes de las esperanzas, por Camilo Barcia Trelles.
Desarme y seguridad colectiva, por Alberto J. Lleonart y Amselem.
El pacto de las cinco potencias. El ANZUS, por Luis Mariñas Otero.
La política exterior de la República Federal de Alemania, por Stefan Glejdura.
El poder en la URSS, por Giulio Gelibter y Carlo Mele.
Consideraciones sobre la radiodifusión y las relaciones iberoamericanas, por Félix Fernández-Shaw.
Ideología y realidades en la dinámica de la OUA (IV), por Leandro Rubio García.

NOTAS

Actualidad de los sectores judíos opuestos al sionismo, por Rodolfo Gil Benumeya.
El problema alemán: de las viejas a las nuevas dimensiones, por Tomás Mestre.
Notas sobre la evolución política de Madagascar (II), por Julio Cola Alberich.
La URSS insiste en el dominio universal, por Stefan Glejdura.

Cronología ☆ Sección bibliográfica ☆ Recensiones ☆ Noticias de libros
Revista de revistas ☆ Actividades ☆ Documentación internacional